George Bălan

Muzica și lumea ideilor

- MUZICA, REVELAȚIE MAI ÎNALTĂ DECÎT FILOSOFIA?
- Actul componistic ca fenomen de gîndire
- Expresivitatea filosofică a muzicii
- Străvechea tradiție a reflexivității în muzică
- MUZICA ȘI MARILE ÎNTREBĂRI ALE OMULUI
- Compozitorul în fața lui „de ce trăim?"
- Compozitorul în fața lui „ce este iubirea?"
- Compozitorul în fața naturii
- Muzica și eroii eterni ai spiritului

George Bălan

78
B19

Muzica și lumea ideilor

Scanned with OKEN Scanner

PROLEGOMENE I

„Muzica este o artă a afectelor, a emoţiilor" — glăsuieşte o părere larg răspîndită în masa melomanilor. Din cele mai vechi timpuri şi pînă astăzi, o parte considerabilă a teoreticienilor — muzicologi sau filosofi — s-au raliat acestei păreri, transformînd-o în „punct de vedere" înzestrat cu toată aparatura de erudiţie şi argumente cerute de prestigiul ştiinţei. Savanţii germani au susţinut cu deosebit zel acest punct de vedere. „O simfonie, o sonată etc. trebuie să cuprindă expresia consecventă a unei pasiuni din care derivă mii de sentimente diferite", spunea J.J. Engel în Über musikalische Malerei *(Asupra picturii muzicale — 1780). „Nici inteligenţei şi nici raţiunii noastre, ci numai facultăţilor senzoriale li se adresează sunetele coardelor armonioase", preciza J.W. Böhm în* Analyse des Schönen der Musik *(Analiza frumosului muzical — 1830). La fel definea muzica Friederich Tiersch în* Allgemeine Aesthetik *(Estetică generală — 1846): „Muzica este arta de a exprima sau de a trezi sentimente ori dispoziţii sufleteşti prin intermediul alegerii şi reunirii sunetelor". Hegel însuşi a confirmat, cu uriaşa sa autoritate, suveranitatea absolută a emoţiilor în muzică şi totala inconsistenţă intelectual-filosofică a acestei arte, cînd a afirmat în* Estetica *sa că „muzica are de-a face exclusiv cu mişcări spirituale care au un caracter absolut nedeterminat, cu răsunetul unor emoţii lipsite de sens".*

Sentimentul joacă într-adevăr un rol extrem de important în muzică. O operă muzicală, mai ales cu prilejul unui prim contact, acționează cu o forță deosebită asupra sensibilității ascultătorului. Și n-ar putea avea o înrîurire emoțională atît de puternică, dacă ea însăși n-ar fi expresia unor stări emoționale. Iată, bunăoară, Simfonia V în do *minor de Beethoven. Muzica acestei simfonii ne învăluie, ne copleșește, se insinuează în sufletul nostru cu o forță pe care Hegel pe bună dreptate o numește „stihinică". („Originalitatea puterii muzicii constă în caracterul de stihie al acestei puteri, izvorînd din însăși stihia tonului cu care arta are aici de-a face"); măreața muzică beethoveniană ne cucerește și prin impetuozitatea ei eroică, și prin noblețea lirismului, și prin jubilarea triumfătoare, iar toate acestea sînt, fără îndoială, dispoziții prin excelență afective. Dar să încercăm a ne smulge unei audiții pasive, pătrunzînd cît de cît în structura simfoniei. Vom sesiza astfel temele muzicale, procesul de transformare la care acestea sînt supuse, raporturile dintre ele. Un motiv laconic și amenințător, ca o înșiruire de cîteva lovituri surde, se va impune în chip deosebit atenției noastre prin locul preponderent, adesea despotic, pe care-l are în desfășurarea acțiunii muzicale. Mai observăm că o melodie lirică plină de elevație angajează, în partea II, un dialog cu o temă dîrză, de marș, și că aceasta din urmă influențează treptat asupra lirismului primei teme, amîndouă ajungînd a culmina într-un imn al bărbăției și luptei. Ne frapează, în sfîrșit, contrastul dintre finalul victorios și cele trei părți anterioare brăzdate de dramatice căutări, al căror sens și încoronare ne apar abia o dată cu izbucnirea imnului triumfal al ultimei părți. Iată așadar cum, punînd în acțiune și capacitatea noastră de investigație rațională, descoperim în muzica beethoveniană un conținut care nu numai că depășește dispoziția afectivă vagă, dar are profunde rădăcini în domeniul ideilor și al voinței. „Ideea simfoniei este: prin întuneric către lumină, lupta grea cu soarta și rezultatul victorios" — spunea A.N. Serov căutînd să caracterizeze lapidar conținutul* Simfoniei în do minor. *Avem aici mai mult decît vagi dispoziții afective, ne aflăm în fața unei anumite înțelegeri a vieții, pe care orice examen tematic, lipsit de prejudecăți, al partiturii beethoveniene, o poate confirma. Muzica se adresează într-adevăr emotivității ascultătorului, dar nu numai acesteia; de îndată ce părăsim postura de ascultător contemplativ și pășim pe o treaptă superioară a cunoașterii muzicii, treaptă ce presupune și*

Scanned with OKEN Scanner

pătrunderea intelectuală a conținutului acestei arte, muzica ne dezvăluie semnificații mult mai bogate, mai complexe. Iată de ce Hegel dovedea o înțelegere unilaterală a muzicii cînd spunea: „imperiul sunetelor are, se înțelege, legătură cu sufletul, el se găsește în armonie cu mișcările spirituale ale acestuia din urmă, dar lucrurile nu merg mai departe de sentimentul unei foarte puțin clare simpatii".

Nu ne gîndim cîtuși de puțin să contestăm menirea muzicii de a învălui pe ascultător și a-l duce departe pe aripile fanteziei, încîntării și visului, după cum n-avem de gînd ca, prin demonstrația noastră, să-i convingem pe ascultători a renunța la deliciile acestor avînturi lirice. Dar nu putem să nu spunem că, în procesul de înțelegere a sensului muzicii, toată această desfătare este numai un aspect, cel mai exterior, mai direct, mai frapant. Pot să freamăt pînă la extaz ascultînd Simfonia a V-a *de Beethoven, dar asta nu înseamnă că am și înțeles această muzică. Înțelegerea ei este un act intelectual, complex, de atitudine nu impresionistă, ci reflexivă față de muzică. Din păcate, majoritatea ascultătorilor nu văd în muzică mai mult decît o îmbinare de sunete care mîngîie plăcut urechea și trezește anumite dispoziții sufletești vagi. Chiar cel mai profund gînditor poate rămîne în fața muzicii perplex, ca în fața unui joc sonor, ingenios și atrăgător, căruia nici nu se gîndește să-i descopere semnificații profunde. Așa rămînea marele Kant, care cu toată simpatia lui pentru muzică, nu o putea situa decît pe treapta cea mai de jos a ierarhiei artelor, treapta imposibilității de a exprima un conținut intelectual, treaptă a desfătării pur senzoriale. Larga răspîndire a acestui mod de a percepe operele muzicale este determinată de întregul nostru fel, sporadic și întîmplător, de a asculta muzica. Într-adevăr literatura o citim ca pe o hrană spirituală indispensabilă, vedem în ea un „manual al vieții". Muzica însă, cei mai mulți o ascultă dimineața la radio cînd se îmbracă sau se bărbieresc, înainte de a pleca la lucru, în timpul prînzului, la cantină, unde creează o atmosferă favorabilă digestiei, și o dată sau de două ori pe lună la un concert, unde merg solicitați de logodnică ori de soție. Este posibil oare, în aceste condiții, să pășim mai departe de înțelegerea sentimentală, senzorială și formală a muzicii? Nicidecum. Căci nu poate lua naștere acea efervescență muzicală a spiritului nostru care să ne dea forța — așa cum se întîmplă în cazul literaturii — de a pătrunde mai*

Scanned with OKEN Scanner

departe de pojghița unor impresii superficiale. Dar, din faptul că cei mai mulți nu văd decît această pojghiță exterioară, nu rezultă cîtuși de puțin că în muzică n-ar exista resorturi mai adînci, că ea n-ar putea deveni aidoma literaturii, un „manual al vieții". Chiar pur logic punînd problema, nu putem admite că un Beethoven și-ar fi scris simfoniile și sonatele doar pentru a ne transpune într-o vagă stare de avînt sau nostalgie. Dacă ar ști că și astăzi cei mai mulți oameni doar atîta iau din muzica sa, cît de dezamăgit ar fi el, titanul, gînditorul, căruia îi plăcea să spună: „Muzica este o revelație mai înaltă decît orice înțelepciune și filosofie. Cine pătrunde sensul muzicii mele, va scăpa de ticăloșia în care se tîrăsc ceilalți oameni".

Unii cugetători ca Schopenhauer și Nietzsche au împins desigur pînă la absurd această idee a conținutului intelectual-filosofic al muzicii, făcînd din ea esența metafizică a întregii lumi. Oricît am iubi muzica, oricît am căuta să inspirăm și altora dragostea noastră, nu putem să facem din această artă centrul existenței, și nu pentru o asemenea înțelegere a muzicii pledăm în aceste rînduri.

Dar respingînd poziția lui Schopenhauer și Nietzsche ne dezicem la fel de energic de teza kantiană, care consideră muzica ultima dintre arte, sub raportul conținutului intelectual, al forței educative sociale. Deși, în mod formal sau declarat, nimeni nu adoptă poziția lui Kant, în practică însă ascultarea și perceperea muzicii se produc sub semnul atitudinii kantiene. Muzica ne încîntă, ne odihnește, ne distrează. Atîta tot. Dacă dl. Jourdain al lui Molière făcea proză fără să știe, în materie de ascultare a muzicii practicăm adesea kantianismul fără s-o știm.

Cei ce s-au deprins a auzi nu clinchetul exterior, ci profunzimile muzicii, știu prea bine că marile opere ale acestei arte se adresează nu numai senzorialului, nu numai afectivului, dar mai ales felului de a înțelege lumea. Pentru ei contactul cu muzica e un prilej și un mijloc de a-și consolida sau clarifica o anumită atitudine în fața vieții. Din momentul cînd ascultarea muzicii a ajuns la acea concentrare care-ți permite să sesizezi și să urmărești fluida arhitectură interioară a discursului sonor, nu poți să privești operele muzicii decît în acest fel. Tudor Vianu îl ilustrează sugestiv în fragmentele autobiografice din Jurnalul *său: „Cînd trec prin fața catedralei protestante (este vorba de perioada studiilor autorului în Germania n.n.) simt cum trec peste mine și mă răsco-*

Scanned with OKEN Scanner

lesc acordurile perfecte, gîndirea muzicală atît de perfectă matematic a cantatelor lui Bach. Mi se pare că asist la creaţia lumilor. În sala de concert ascult pe Beethoven şi înţeleg cum se iveşte bucuria din durere. Viaţa are un sens eroic".

Printre arte, muzica posedă anumite însuşiri obiective, legate de însăşi natura materialului sonor, care o fac deosebit de aptă pentru exprimarea unui superior mesaj spiritual. Avem în vedere, mai presus de toate, neobişnuita sa forţă generalizatoare. Iată, să presupunem că la Ateneu s-a cîntat Simfonia a VI-a *de Ceaikovski. Unii ascultători pleacă acasă îngînduraţi, evitînd să se întîlnească cu cineva, căutînd să fie singuri cu ei înşişi. Evident, aceşti oameni sînt profund răscoliţi de muzica lui Ceaikovski. Credeţi însă că fiecare este răscolit şi meditează în acelaşi fel? Nicidecum! Unuia simfonia îi apare ca un* memento mori, *ca un avertisment că visurile cele mai îndrăzneţe pot, la un moment, în plin apogeu al lor, să se prăbuşească în neant. Altul vede în simfonie expresia unei catastrofe deja produse; atingînd cu aripa sa sinistră viaţa înfloritoare şi surîzătoare, moartea a făcut să se aştearnă, în locul acestora, o sumbră şi funerară linişte. Unor ascultători, cu o imaginaţie vizuală mai dezvoltată, ideea morţii le este sugerată de către simfonie într-un mod concret-plastic; cineva, într-adevăr, îmi spunea că gemetele din finalul* Simfoniei a VI-a *sînt gemetele celui care deplînge, lîngă un mormînt de-abia acoperit cu pămînt, dispariţia a tot ce avea mai scump, cine ştie, poate printr-o paradoxală dedublare, a propriei sale vieţi. Alţii pot, dimpotrivă, să nu vadă în muzica lui Ceaikovski nici moarte, nici mormînt. Este pur şi simplu durerea imensă, apăsătoare care cuprinde sufletul, altă dată luminat de speranţe, dar această durere poate fi provocată de mii de pricini, nu numai de moarte; şi aşa mai departe. Fiecare aude altfel muzica simfoniei, aşa cum îi dictează temperamentul, experienţa de viaţă, cultura sa. Ca să întrebuinţăm o expresie foarte dragă lui Şostakovici, „fiecare înţelege muzica în felul său". Trebuie oare să deducem de aci că muzica n-are un conţinut obiectiv, că fiecare poate hotărî în mod arbitrar conţinutul imaginilor acesteia? Nu, nu poate rezulta aşa ceva deoarece, în toate aceste interpretări, există ceva comun — Kant i-ar spune desigur „lucru în sine" — pe care cuvintele nu-l pot cuprinde în toată plinătatea sa, dar pe care parţial totuşi izbutesc să-l lumineze. Nu e greu să ne*

Scanned with OKEN Scanner

dăm seama că diferitele interpretări subiective sînt doar broderii pe canavaua unei atitudini determinate față de viață, atitudine pe care în cazul de față, nimeni nu o va contesta ca fiind profund tragică. Așadar nu despre inexistența unui conținut obiectiv în muzică vorbesc aceste diverse asociații care se pot naște în timpul ascultării unei opere, ci despre nesfîrșit de larga forță generalizatoare a acestui conținut. Muzica exprimă stări sufletești de o generalitate care permite fiecărui om să lege conținutul ei de propria sa experiență de viață. Ea posedă o imensă capacitate de a se lăsa adaptată situațiilor celor mai felurite. Și literatura sau pictura au o remarcabilă putere generalizatoare, dar această putere este totuși limitată de faptele mai mult sau mai puțin precise pe care trebuie să le înfățișeze un roman sau un tablou. Nefiind nevoită să facă apel la fapte precise, localizate, muzica beneficiază de o incomparabil mai mare capacitate de cuprindere. Prin această trăsătură a sa muzica ne amintește într-o bună măsură forța nelimitată de generalizare a adevărurilor filosofice care, la rîndul lor, fac abstracție de diversitatea fenomenelor particulare și reține doar esențialul, universal valabil.

Prin specificul ei generalizator și interiorizat, muzica se arată neadecvată amănuntelor și tinzînd întotdeauna — ca vulturul spre creste — să exprime procesele esențiale și problemele majore ale vieții sufletești. Muzica educă în ascultătorul devotat ei capacitatea de a înțelege viața dintr-un unghi mai larg de vedere. Îi dă puterea de a nu se împotmoli în amănuntele nesemnificative, în efemeride, de a privi viața de la înălțimea unor fundamentale imperative etice. Limpezimea sculpturală a temelor lui Beethoven îl făcea pe Romain Rolland să spună că acestea par să exprime drumurile mari ale spiritului uman. Este, cred, ceea ce Beethoven însuși avea în vedere cînd spunea că cei ce vor pătrunde sensul muzicii sale se vor ridica deasupra ticăloșiilor din care alții nu găsesc puterea de a se smulge.

Dacă am căta să analizăm în ce constă esența limbajului muzical, am găsi la baza acestuia o continuă acumulare de tensiuni care tind să se rezolve, aceste tensiuni rezultînd din ciocnirea unor elemente antagonice în structura melodiei sau armoniei, în planul compozițional etc. Din această ciocnire a contrariilor izvorăște caracterul de mișcare vie pe care îl are discursul muzical, desfășurarea acestuia asociindu-se în mintea

Scanned with OKEN Scanner

noastră cu o acțiune îndreptată spre un anumit țel. Această dialectică a vorbirii muzicale o sublinia Enescu atunci cînd spunea că „muzica nu este o stare, ci o acțiune, adică un ansamblu de fraze care exprimă idei și de mișcări care poartă aceste idei în cutare sau cutare direcție". Dar în ce constă esența existenței însăși dacă nu tocmai în această neîntreruptă mișcare mînată înainte de contradicțiile interne ce-și cer rezolvarea? Nu vom spune — cel puțin, deocamdată — că muzica exprimă devenirea cosmică; dar, reflectînd procesualitatea vieții noastre sufletești, ea reflectă implicit acele legi generale ale existenței cărora li se supun și trăirile noastre. Întreaga dezvoltare a muzicii s-a produs tocmai în sensul cuceririi acelor mijloace expresive care să-i permită a pătrunde în însuși miezul existenței și a-l reda în sunete muzicale. Această capacitate dialectică mereu crescîndă a muzicii s-a afirmat nu ca ilustrare a unui principiu filosofic abstract — acela al unității și luptei contrariilor. Muzica oglindește esența realității în felul său, adică sub aspectul ciocnirii unor forțe psihice, și fără precizia cu care o formulează logica, căci numai noțiunea, care stă la baza gîndirii abstracte, permite formularea precisă și consecventă a acestei legi. Am putea spune că muzica redă prelungirile emoționale ale forțelor care se ciocnesc, ea ne dă posibilitatea să intuim atmosfera în care se desfășoară procesul de ciocnire a contrariilor — atmosferă de încordare spirituală, de luptă și frămîntare, și din punctul acesta de vedere este mai apropiată de viața reală decît abstracțiunea cugetării teoretice.

Nu numai prin această lege fundamentală a sa — ciocnirea contrariilor ca izvor al mișcării — care este totodată și lege fundamentală a vieții, oglindește limbajul muzical dialectica interioară a relității. Toate principiile pe care se bazează ceea ce numim „logică muzicală" — adică totalitatea principiilor, după care se desfășoară gîndirea compozitorului — își trag obîrșia din raporturile existente între fenomenele existenței; aceste raporturi se reflectă în gîndirea muzicală prin ceea ce au ele mai esențial și prezidează la orînduirea logică a ideilor compozitorului. Fenomenele vieții — și în mod deosebit ale celei sufletești, pe care muzica le oglindește nemijlocit — pot să se producă simultan sau succesiv, să se suprapună sau să alterneze, să se repete în forme identice sau variate, să apară și să dispară, să crească sau să descrească, să-și accelereze tempoul în care se produc sau dimpotrivă să și-l rărească. Dar tocmai asemenea relații sau tendințe ale fenomenelor stau la baza organizării materialului muzical de către compo-

Scanned with OKEN Scanner

zitor. Așa cum logica rațională oglindește relații ale realității obiective, tot astfel logica muzicală este un reflex al celor mai generale raporturi existente între fenomenele vieții. Logica rațională posedă însă un neajuns asupra căruia V.I. Lenin atrăgea atenția în Conspectul prelegerilor lui Hegel despre istoria filosofiei: „Noi nu putem reprezenta, exprima, măsura și înfățișa mișcarea fără să nu întrerupem continuitatea, fără să nu simplificăm, să luăm grosso modo, să fragmentăm și să mortificăm ceea ce este viu. Prezentarea mișcării de către gîndire este întotdeauna o simplificare, o mortificare, și nu numai de către gîndire ci și de către senzații și nu numai a mișcării, ci și a oricărui concept". Un atribut al gîndirii muzicale este tocmai faptul că izbutește să evite această fragmentare și mortificare a mișcării reale, cu a cărei curgere vie ea ne pune în contact nemijlocit. Desfășurarea dialectică a existenței, pe care o supunem atît de des acțiunii procustiene a raționamentelor, ni se dezvăluie prin muzică în toată esențialitatea ei, ceea ce însă nu trebuie să ne facă a-i atribui muzicii puteri supranaturale de dezvăluire a esenței lucrurilor, a proclama superioritatea cunoașterii muzicale asupra celei logice. Nu, este vorba numai de faptul că muzica, prin capacitatea sa de a înfățișa nefragmentat curgerea vie și continuă a proceselor psihice, completează posibilitățile noastre de pătrundere rațională. Totul se petrece însă într-un imperiu al vagului, al nedeterminatului. Lipsită de precizia noțiunii, muzica nu poate indica esența proceselor cu exactitatea proprie conceptului logic.

Capacitatea muzicii de a oglindi dialectica proceselor și raporturilor existenței se transformă în fapt artistic numai în legătură cu concepția de viață căreia îi dă expresie compozitorul și care, prefăcînd virtualitatea dialectică a limbajului muzical în realitate artistică, o orientează, îi dă sens concret. Această concepție despre viață determină în ultimă instanță gradul de profunzime și adevăr al imaginii muzicale; ea poate îngusta, denatura această virtualitate dialectică a limbajului, sau dimpotrivă îi poate crea cîmp larg de manifestare, cu alte cuvinte de reflectare a esenței existenței.

Posibilitățile muzicii de a reda dezvoltarea, ciocnirea, succesiunea, legătura internă etc. a fenomenelor sînt așadar trecute prin filtrul concepției despre lume, cu alte cuvinte, al credo-*ului pe care-l are de comunicat compozitorul. În ce constă acest* credo?

Scanned with OKEN Scanner

Mesajul compozitorului nu poate fi în mod direct legat de acele probleme care alcătuiesc obiectul ontologiei sau gnoseologiei. Răspunsul la aceste probleme nu poate fi dat decît cu instrumentul precis al noţiunii, iar materialul muzicii are un caracter fundamental deosebit de acel al logicii: preciziei intelectuale a conceptului ea îi opune vagul emoţional al sunetului muzical. Încărcat de substanţă afectivă, limbajul muzical poate însă vorbi omului despre năzuinţele acestuia spre fericire şi bine, despre căile pe care visează să ajungă la aceste ţeluri, despre posibilitatea atingerii lor, cu alte cuvinte despre acele năzuinţe care sînt legate nemijlocit de viaţa emoţională a omului şi aparţin atitudinii etice faţă de realitate a acestuia. Totodată, urmărind ca prin îmbinarea armonioasă a elementelor să ajungă la crearea frumosului, compozitorul îmbogăţeşte conţinutul spiritual al muzicii cu o aspiraţie ce izvorăşte din însuşi specificul artei sale: aspiraţia spre frumos, a cărui înaltă armonie trebuie să reprezinte un ideal pentru conduita etică a omului. Întrepătrunderea intimă între etic şi estetic este cea care dă conţinutului de idei al muzicii profilul său specific.

După cîte ştim, nu s-a făcut o încercare de sintetizare teoretică a problematicii în jurul căreia a gravitat gîndirea muzicală, dar o trecere comparativă în revistă a marilor capodopere dă posibilitate cercetătorului să desprindă trei întrebări fundamentale, care au călăuzit căutările compozitorului de a-şi defini atitudinea faţă de viaţă:

1. Care trebuie să fie, în conduita omului, raportul dintre raţiune şi afectivitate, şi căreia din aceste forţe spirituale trebuie să-i aparţină rolul conducător? Răspunsurile au variat, în istoria muzicii, de la cel mai arid raţionalism la cel mai furtunos romantism.

2. Care trebuie să fie atitudinea conştiinţei individuale faţă de colectivitatea umană: trebuie tins spre o contopire, sau spre o cît mai riguroasă delimitare a acestora? Şi la această întrebare compozitorii au formulat multiple răspunsuri, oscilînd între izolarea orgolioasă a individului şi totala sa contopire cu sufletul colectivităţii.

3. Cum trebuie înţeleasă lupta omului: ca strădanie ce duce inevitabil spre mai bine, spre progres, sau ca o inutilă agitaţie, sortită, la fel de inevitabil, a fi înghiţită de neant? În faţa acestei întrebări, atitudinea compozitorilor a variat de-a lungul veacurilor, atingînd cel mai impetuos optimism ca şi cel mai dizolvant pesimism.

Scanned with OKEN Scanner

Precizînd problematica filosofică a muzicii, înțelegem totodată de ce nu se poate vorbi despre o incompatibilitate între conținutul de idei și specificul emoțional al acestei arte; încercările de a găsi sensul filosofic al vieții privesc probleme cu puternic caracter afectiv. Iată de ce păcătuiau prin unilateralitate cei ce limitau conținutul muzicii la afecte. Muzica exprimă mișcări afective, dar prin intermediul lor se transmite o întreagă atitudine față de viață. Emotivitatea, atît de intensă în muzică, este mai totdeauna însoțită de o aureolă a reflexivității.

Tot ce am spus în legătură cu atitudinea față de viață a compozitorului se referă la lumea interioară, spirituală a acestuia, ale cărei frămîntări constituie obiectul creației muzicale. Acest conținut prin excelență lăuntric, spiritual, al muzicii a furnizat idealiștilor pretext pentru o înțelegere subiectivistă a acestei arte, al cărei izvor ei l-au identificat adesea cu subiectivitatea pură și arbitrară a creatorului. Muzica, „expresie a eului" — în acest fel au înțeles muzica unii filosofi pe care baza subiectivă într-adevăr neobișnuit de puternică a muzicii i-a împiedicat să mai vadă legăturile, mai greu perceptibile decît în cazul celorlalte arte dar totuși statornice, dintre muzică și realitate. Hegel a dat o formulare clasică interpretării subiectiviste a muzicii, el însuși numărîndu-se printre adepții acestei poziții: „expresiei muzicale îi este proprie... numai viața lăuntrică cu desăvîrșire lipsită de obiect, subiectivitatea abstractă ca atare. Aceasta din urmă este Eul nostru cu desăvîrșire gol, Eul însuși fără nici un alt conținut".

Cu o asemenea înțelegere a muzicii nu se poate cădea de acord. Puternicul caracter spiritual pe care-l are expresia muzicală nu are nimic comun cu înțelegerea subiectivistă a acestei arte. Compozitorul nu se exprimă numai pe sine. Exprimînd ceea ce-l frămîntă, el generalizează felul de a simți și a gîndi al unei întregi categorii de oameni. Și cu cît înzestrarea artistică a compozitorului e mai mare, cu atît este mai larg cercul acelor oameni ale căror gînduri și sentimente el le generalizează. Dacă muzica n-ar avea o asemenea bază spirituală obiectivă, n-ar fi posibil ca oamenii să se entuziasmeze în mod deosebit pentru anumite opere, iar unele dintre acestea să atragă simpatia și interesul omenirii întregi, timp de secole. Înseamnă că oamenii au găsit în mesajul cutărui sau cutărui compozitor ceva din ceea ce frămîntă propriul lor suflet.

Cum s-ar explica apoi faptul că atitudinea față de viață exprimată în muzica lor de marii compozitori este întotdeauna în consonanță cu

Scanned with OKEN Scanner

tendințele spirituale ale epocilor în care au trăit aceștia? Orice studiu paralel al dezvoltării muzicii și al evoluției societății ne demonstrează o permanentă înrîurire a acesteia din urmă asupra celeilalte. Ba mai mult: cel mai sus pe culmile artei s-au ridicat acei compozitori care au izbutit să pătrundă mai adînc în frămîntările contemporanilor lor. Muzica lui Beethoven, a lui Wagner, a lui Mahler generalizează căutări, aspirații care caracterizau cercuri sociale spiritualmente evoluate ale vremii lor.

Iată așadar baza obiectivă a conținutului subiectiv căruia îi dă expresie cu maximum de evidență arta muzicală. Această bază obiectivă nu este atît de evidentă ca în literatură sau plastică, unde legătura cu realitatea înconjurătoare sare oricui în ochi, dar există mereu în subtextul sunetelor muzicale. Faptul că acest subtext este mai greu de sesizat, că sesizarea lui implică un examen aprofundat, mai puțin accesibil celor neinițiați, nu justifică ignorarea lui.

Unor cititori li s-ar putea naște întrebări ca aceasta: oare nu exprimă și celelalte arte o atitudine față de viață? Aici își spune din nou cuvîntul acel specific nefigurativ care imprimă imaginii muzicale o mai mare generalitate, o mai bogată polivalență de sensuri decît posedă imaginile celorlalte arte. Problematica etico-estetică pe care se întemeiază credo-ul compozitorului trăiește în muzică într-o formă atît de generalizată, încît ea îndeamnă inevitabil pe ascultător să apropie această artă de filosofie, la rîndul ei expresie a celor mai generale principii de explicare a vieții. Tocmai în această maximă esențializare a vieții spirituale omenești constă particularitatea expresiei muzicale în raport cu imaginea plastică sau literară, a căror generalizare, la orice înălțime s-ar ridica, este întotdeauna limitată de cadrul foarte concret în care trebuie să se producă. De altfel, fără o pregnantă concretizare, aceste arte nici n-ar putea exista. Nu putem concepe ca o pictură sau un roman să nu poarte titlu, să se numească pur și simplu „pictură" sau „roman". Necesitatea concretizării ideii esențiale a operei plastice sau literare este o condiție de bază a pătrunderii lor în public. În muzică însă lucrurile nu stau la fel. În acest domeniu ni se pare cît se poate de firesc ca o compoziție să fie botezată cu denumirea cea mai generală cu putință: „simfonie", „cvartet" etc. Dimpotrivă, încercarea compozitorului de a lega în mod prea amănunțit muzica de cutare sau cutare aspecte ale realității, nu trezește decît un foarte slab interes al ascultătorilor, mai ales dacă aceștia se găsesc într-un stadiu mai evoluat al înțelegerii muzicii.

Scanned with OKEN Scanner

Poemul simfonic al lui Richard Strauss Till Eulenspiegel *este una din lucrările care se bucură de cea mai mare popularitate în rîndurile maselor, dar cîți ar putea spune în ce loc al muzicii se petrec deghizarea lui Till în preot, discuția lui batjocoritoare cu tribunalul și alte asemenea aventuri care figurează în programul literar ce însoțește această compoziție? Publicul trece peste ele nu din comoditate, ci datorită faptului că el are intuiția justă a specificului generalizator al muzicii. Pe cît de nepotrivită cu specificul muzicii este o excesivă concretizare (subliniem: excesivă, deoarece făcută cu măsură, ea poate să îmbogățească conținutul muzicii), pe atît este de nepotrivită cu specificul literaturii sau plasticii excesiva abstractizare (subliniem din nou: excesivă, deoarece estomparea amănuntelor concrete este un procedeu care mărește adesea sugestivitatea imaginii artistice).*

Relevînd posibilitatea muzicii de a da expresie unui mesaj complex, am avut în vedere, în principal, acele opere muzicale care se susțin prin ele însele, fără adăugiri literare de felul titlului, argumentului programatic, versurilor. Ne-am propus să demonstrăm că muzica este capabilă să exprime un asemenea mesaj prin propriile ei mijloace, că redarea pregnantă a unei atitudini față de viață este intrinsecă acestei arte și nu îi este adăugată din afară prin mijloace extra-muzicale.

Acest mod de a concepe expresivitatea muzicii a fost și este adesea contestat. Adversarii lui neagă posibilitatea muzicii de a se ridica pînă la înalte generalizări prin propriile sale mijloace. Cum ar putea-o într-adevăr face, cînd sunetul muzical este lipsit de precizia și de claritatea noțiunii? Numai cu ajutorul cuvintelor, numai subordonată poeziei poate muzica pătrunde în sfera intelectuală. Altminteri ea se menține într-un stadiu senzorial inferior. În Critica judecății *a lui Kant acest punct de vedere a fost exprimat deosebit de limpede. Muzica, spunea Kant, „vorbește prin intermediul senzațiilor pure, fără concepte, așa încît nu poate, cum face poezia, să lase ceva pentru reflecție", ea este „mai de grabă plăcere decît cultură... și în judecata rațiunii are mai puțin preț decît oricare dintre arte". Așa încît în scara ierarhică alcătuită de Kant, în care poezia ocupă locul cel mai înalt, datorită maximei ei capacități de a pătrunde în lumea ideilor, muzica fără text era situată pe treapta cea mai de jos, gînditorul german privind la ea ca la arta cea mai îndepărtată de cugetarea filosofică.*

Scanned with OKEN Scanner

O asemenea părere, care condamnă muzica la pură senzorialitate, poate fi emisă numai în urma unui contact la rîndul său pur senzorial, deci superficial, cu muzica. De îndată însă ce pătrunzi dincolo de suprafața sonoră a operei muzicale apropiindu-te de miezul ei, de îndată ce te ridici de la perceperea pasiv-senzorială a valurilor de muzică ce trec pe lîngă urechi la o înțelegere activă, intelectuală a structurii operei, ajungi inevitabil să-ți dai seama că discursul muzical însuși este purtător al înaltelor generalizări. Reamintim exemplul Simfoniei a V-a *de Beethoven. Ideea filosofică se cristalizează cu atîta pregnanță și necesitate în însuși procesul acțiunii muzicale a simfoniei, încît ulterior a determinat pe comentatori să o formuleze ca titlu programatic.* Simfonia în do minor *a devenit astfel pentru toată lumea* „Simfonia destinului". *Pentru o asemenea expresivitate în muzică pledează rîndurile de față, cu alte cuvinte pentru un conținut intelectual care se impune ascultătorului prin însăși desfășurarea discursului muzical, nu prin etichete literare, pe care compozitorul le lipește pentru a-și clarifica intențiile nebulos exprimate de muzică.*

Nu trebuie să se înțeleagă că adăugirile literare nu au nici o însemnătate în exprimarea conținutului spiritual al muzicii; posibilitățile de concretizare a ideilor în muzică sînt totuși limitate de caracterul imprecis și prin excelență emoțional al sunetului muzical. Este ușor de înțeles, pentru oricine, că precizia și caracterul prin excelență intelectual al noțiunii pot lărgi, pot împinge mai departe posibilitățile de exprimare a unui conținut de idei. Fecundată de mesajul și imaginile lui Goethe, înaripata fantezie muzicală a lui Liszt a dat naștere remarcabilei creații care este Simfonia Faust. *În ce constă particularitatea acestei capodopere, ca de altfel și a celorlalte care aparțin aceluiași gen? Ascultînd-o fără a avea cunoștință de baza ei programatică, ne putem da totuși seama cu ușurință de tendințele psihologice ale lucrării. Muzica vorbește cu elocvență despre zbuciumul conștiinței și căutările dramatice ale acesteia (partea I), despre poezia suavă a tinereții (partea a II-a), despre o forță demonică ce batjocorește orice avînt spre ideal (partea a III-a). Cînd legăm însă această muzică de ceea ce noi știm despre poemul dramatic-filosofic al lui Goethe, cînd identificăm partea I cu imaginea lui Faust, partea a II-a cu imaginea Margaretei, iar finalul cu imaginea lui Mefistofeles, reprezentarea noastră despre conținutul simfoniei devine mai precisă, mai concretă, cu ramificații mai adînci în lumea ideilor și a realității înconjurătoare. Altoite*

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI
483.824

Scanned with OKEN Scanner

pe conținutul de idei și sentimente al muzicii, cuvintele pot așadar juca un rol important în îmbogățirea expresivității acesteia. Pe cît era de neîntemeiată teza kantiană, care contesta muzicii posibilitatea de a se ridica în sfera intelectuală fără ajutorul cuvintelor, pe atît este de arbitrară proclamarea totalei neputințe a noțiunii în fața muzicii, căreia unii gînditori i-au atribuit puteri revelatorii, dumnezeiești, cu totul inaccesibile conceptului logic. „Limbajul nu poate reda adecvat simbolismul cosmic al muzicii, deoarece acesta se află în legătură cu contradicția primară și durerea primară care sălășluiesc în profunzimile unității primare, ceea ce face ca el să reflecte o sferă ce stă mai presus de orice fenomen și a existat înainte de orice fenomen... limbajul omenesc ca organ și simbol al fenomenelor nu poate niciodată, pe nici o cale, să dezvăluie esența lăuntrică a muzicii" — spunea Nietzsche în „Nașterea tragediei din spiritul muzicii". Asemenea izbucniri ale unor teoreticieni împotriva capacității cuvîntului de a lumina și mai puternic esența expresivă a muzicii n-au avut însă niciodată un răsunet profund printre compozitori. Aproape fără excepție, aceștia au văzut în cuvînt nu un obstacol de care avîntul inspirației lor s-ar putea împiedica, ci un instrument prețios de concretizare și precizare a acestei inspirații. „Cuvintele — spunea George Enescu — aruncă lumină asupra sentimentelor, descriindu-le, precizîndu-le în chip poetic. Grație cuvîntului, gîndirea se poate formula. Muzica revărsîndu-se în adîncurile sufletului pătrunde în cele mai ascunse taine ale simțirii. Din îmbinarea cuvîntului cu muzica s-au născut și se vor naște opere divine, nemuritoare".

Pateticul mesaj mahlerian, bunăoară, se desprinde în primul rînd din forța tulburătoare a materialului sonor, din logica dezvoltării temelor: muzica însăși emană ideile spre care, după audiție, gîndirea se simte atît de intens îmboldită. Caracteristică deosebit de evidentă în cazul simfoniilor pur instrumentale (V, VI, VII, IX, X), *a căror desfășurare sonoră creează asociații de ordin reflexiv. Dar, chiar și atunci cînd folosește cuvîntul (ca în simfoniile* II, III, IV, VIII*), Mahler încredințează principalul rol expresiv tot ideilor muzicale. Comentariul autorului sau textul literar te ajută să-ți limpezești impresia intelectuală al cărei principal conținut ți-a fost oferit de muzica însăși. Întreaga activitate creatoare a lui Mahler a fost o continuă evoluție între cei doi poli ai acestei dileme: pe de o parte necesitatea (de origină beethoveniană) de a aduce cuvîntul ca încoronare clarificatoare a muzicii, pe de alta convingerea că muzica trebuie să trăiască*

Scanned with OKEN Scanner

prin valoarea ei intrinsecă, să comunice un înalt crez prin propriile-i mijloace. Adesea, această din urmă convingere se arată mai puternică: ea îl determină să renunțe la titlurile alese sau să caute formulări literare mai adecvate intențiilor expresive cuprinse în sunete. Așa s-a întîmplat cu Simfonia a III-a *ale cărei indicații programatice au fost de cîteva ori modificate de autor după prima audiție. Această revenire asupra formulării literare se explică prin aceea că Mahler nu pornea în creația sa de la concepte, ci de la trăirea muzicală vie, programul reprezentînd pentru el doar limpezirea verbală ulterioară a ceea ce germinase în conștiința sa de compozitor. „Muzica mea — spunea el — ajunge la program ca la ultima ei clarificare, în timp ce la Richard Strauss programul există deja ca ceva dat". Dualitatea atitudinii lui Mahler față de problema precizării programatice a intențiilor sale, dualitate dominată totuși de accentul pe care-l pune pe expresia muzicală, reiese elocvent din aceste considerații făcute de compozitor pe marginea* Simfoniei a II-a: *„Tot așa cum mi se pare trivial să compun muzică pe un program conceput, găsesc nesatisfăcător și steril să adaug un asemenea program unei compoziții muzicale existente; cu toate că îndemnul creării unui organism muzical țîșnește dintr-o experiență a autorului ei, adică dintr-un fapt care, în ultimă instanță, ar putea fi exprimat în cuvinte... La urma urmelor nu poți ridica nici un fel de obiecții ideii de program. Numai că acesta trebuie formulat de muzicianul însuși, iar nu de un literat, un filosof, un pictor (toți aceștia sînt integrați în muzician)".*

Putem așadar preciza mai departe caracterizarea pe care am început a o da conținutului de idei al muzicii: redarea dialecticii vieții, exprimarea credo-ului etic, maxima generalizare la care acestea sînt supuse, izvorăsc nu din comentariile literare ce însoțesc muzica, ci din însăși desfășurarea vorbirii muzicale. *Muzica posedă capacitatea de a fi ea însăși purtătoarea unui înalt mesaj filosofic, a cărui sesizare este posibilă fără intermediul adăugirilor și precizărilor noționale: ori de cîte ori este întrebuințat, cuvîntul apare ca subordonat conținutului lăuntric al muzicii, rolul său fiind acela de a lărgi posibilitățile muzicii de a pătrunde în lumea ideilor.*

Refuzul de a vedea în muzică altceva decît o sursă de impresii plăcute, un joc al arabescurilor sonore sau al afectelor nedeterminate intră în contradicție și cu procesul de creație artistică. Putem oare admite că Beethoven

Scanned with OKEN Scanner

și Chopin, Brahms și Ceaikovski, Mahler și Skriabin și-au compus simfoniile, sonatele, cvartetele numai din dorința de a crea melodii și sonorități care să mîngîie plăcut auzul, să ne transpună într-o vagă euforie, să ne odihnească și să ne încînte? Oricine studiază procesul de creație al marilor compozitori își dă seama că aceștia au năzuit întotdeauna să dea oamenilor mai mult decît o simplă desfătare senzorială, să le comunice o anumită înțelepciune și să influențeze astfel asupra felului fiecăruia de a înțelege viața. Fiecare mare compozitor își are viziunea sa. Indiferent dacă își pune sau nu problemele vieții pe plan teoretic, în creația sa el va manifesta, inevitabil, o anumită atitudine față de problemele etice ale vieții omului. Sunetele muzicii sale ne vor spune fără putință de tăgadă dacă el se situează pe o poziție umanitară sau individualistă, optimistă sau pesimistă, rațională sau irațională în înțelegerea vieții. Deși muzica nu folosește noțiuni, nu există totuși personalitate muzicală care să nu fie obiectiv călăuzită în creația sa de un asemenea credo. Acesta este desigur mai greu de descifrat decît în cazul unei opere literare, ceea ce și face pe unii să ridice ironic sau sceptic din umeri atunci cînd se vorbește despre conținutul de idei al operei muzicale, dar această împrejurare nu dovedește absența unui astfel de conținut în muzică, ci doar forma lui specifică de manifestare.

Dacă o anumită atitudine față de fenomenele vieții este implicită creației tuturor autenticilor compozitori, unii dintre aceștia fac din problemele existenței omului chiar pivotul creației lor. Este un fenomen care se poate întîlni în orice domeniu al artei. Opere ca Suferințele tînărului Werther *de Goethe,* Eugénie Grandet *de Balzac sau* Casa Buddenbrok *de Thomas Mann ascund fără îndoială o anumită înțelegere a vieții, dar* Faust, Căutarea absolutului *sau* Doctor Faustus, *ale acelorași, au ca patos fundamental meditația asupra sorții omului, căutarea înfrigurată a adevărului, a sensului existenței. La fel se petrece și în muzică. O simfonie londoneză de Haydn,* Bărbierul din Sevilla *de Rossini sau* Tamara *de Balakirev au la baza lor, în ultimă instanță, o anumită înțelegere a vieții, dar meditația asupra sensului vieții nu apare aici în primul plan; ea pulsează în subtextul operei. În schimb, în* Simfonia a IX-a de *Beethoven, în* Recviemul *lui Fauré, în* Simfonia Patetica *a lui Ceaikovski, autorii se arată din capul locului preocupați de o arzătoare problemă de conștiință și urmăresc rezolvarea ei de-a lungul întregii desfășurări simfonice.*

Scanned with OKEN Scanner

În creațiile aparținînd acestei din urmă categorii, problemele de conștiință alcătuiesc axul în jurul căruia gravitează gîndirea muzicală. Mai mult decît atît: atitudinea față de aceste probleme capătă forma unei modalități armonioase, consecvente de explicare etico-estetică a lumii, care deși intraductibilă în limbajul noțional, poate comunica ascultătorului o concepție închegată asupra vieții. Se disting oare prin particularități constante compozițiile aparținînd acestei categorii?

Adîncimea și tensiunea gîndirii unui compozitor se manifestă prin gradul pe care-l atinge acesta în dezvăluirea contradicțiilor care stau la baza existenței. Exprimînd însă dialectica existenței, așa cum am arătat, prin prisma trăirilor sufletești, muzica va dezvălui aceste contradicții sub forma ciocnirilor emoționale. De aici rolul important pe care-l va juca conflictul dramatic. Iar cum potențarea supremă a conflictului dramatic duce iminent la tragedie, rezultă că tragicul este una dintre formele cele mai concentrate de manifestare a unui conținut cu caracter reflexiv în muzică. Nu întîmplător în creația marilor compozitori-gînditori Beethoven, Wagner, Brahms, Mahler, Ceaikovski, Bartók, Șostakovici, Enescu, sentimentul tragic al existenței se face atît de puternic simțit.

Forma muzicală care favorizează în cel mai înalt grad exprimarea conflictului dramatic este aceea de sonată, a cărei structură redă tocmai esența contradictorie și procesuală a realității. Lunacearski dădea o interesantă caracterizare posibilităților expresive ale formei de sonată: „Dacă facem abstracție de conținutul tradițional al temei allegro-*ului, forma clasică de sonată ne apare ca o schemă a triadei dialectice a lui Hegel. Hegel, după cum se știe, a stabilit că totul în lume se dezvoltă pe baza tezei și antitezei, a luptei între ele și a sintezei lor. Sonata clasică conține în ea (în Allegro) tema principală și tema secundară. Cea secundară se expune într-o altă tonalitate decît cea principală. Urmează apoi prelucrarea, iar în secțiunea a treia, repriza, amîndouă temele sînt expuse în aceeași tonalitate. Avem de-a face cu o renumită coincidență a uneia din fundamentalele forme muzicale, cu descoperirea filosofică a lui Hegel... putem într-o anumită măsură considera sonata drept o formă muzicală profund filosofică".*

Nu întîmplător capacitatea muzicii de a exprima idei se realizează cel mai frecvent în genul sonatei unde cel puțin prima parte are la baza sa întotdeauna forma de sonată, și mai ales în genul care reprezintă varianta orchestrală a sonatei — simfonia.

Scanned with OKEN Scanner

Conținutul de idei fiind inseparabil de conflictul dramatic, rezultă că discursul muzical trebuie să se desfășoare în așa fel încît ascultătorului să-i fie limpede cum se dezvoltă contradicția, în ce sens se rezolvă ea. Părțile componente ale Simfoniei a IV-a *de Ceaikovski evoluează spre afirmarea victoriei asupra a tot ce se împotrivește dorinței de fericire a omului; de aici gradarea acestor părți ale ciclului, de la neliniștea și amenințările primei părți la izbucnirea de entuziasm triumfător a finalului.* Simfonia a VI-a *a aceluiași compozitor evoluează, dimpotrivă, spre negarea amară a oricărei posibilități de fericire; de aceea, după gradarea ascendentă a părților ciclului, de la frămîntarea sumbră a primei părți la marșul strălucitor al părții III, cînd iluzia fericirii părea mai reală ca oricînd, curba dramaturgică se precipită brusc în copleșitoarea deznădejde a finalului. Mai ales dintr-o asemenea desfășurare cu aspect de dramă muzicală se poate desprinde semnificația general-umană a operei.*

Conflictul și structura lui dramaturgică pun în lumină mai ales latura obiectivă a conținutului de idei: ele ne dezvăluie parcă procesele care se petrec în însăși inima existenței. Fără a pretinde să alcătuim un inventar, putem totuși semnala unele mijloace care permit compozitorului să evidențieze latura subiectivă, adică gîndirea ce reflectă și înțelege aceste procese. Unii compozitori recurg la impregnarea discursului muzical de substanță polifonică, procedeele polifoniei distingîndu-se tocmai prin caracterul lor foarte intelectual, prin logica lor extrem de riguroasă. În special fuga și passacaglia s-au dovedit a poseda o deosebită capacitate în acest sens. În poemul simfonic Așa grăit-a Zarathustra, *Richard Strauss folosește fuga tocmai atunci cînd vrea să pună în lumină activitatea de cunoaștere a gîndirii omenești, în episodul intitulat „Despre știință". În* Simfonia a VIII-a *de Șostakovici, după înfățișarea pe parcursul primelor trei părți a conflictelor tragice ale vieții, ne este arătată concentrarea eroului asupra sa, încercarea acestuia de a găsi o ieșire din impasul moral; pentru această parte a simfoniei, compozitorul a recurs la forma de passacaglie. O altă cale de evocare a procesului gîndirii constă în tratarea părții lente a ciclului ca meditație intelectuală: ideea melodică este dezvoltată ca un fir care se deapănă și sugerează astfel însăși desfășurarea laborioasă a cugetării. În acest spirit sînt concepute părțile lente din lucrări cum ar fi sonata* Appassionata *de Beethoven sau* Simfonia a IV-a *de Bruckner.*

Scanned with OKEN Scanner

Să menționăm, în sfîrșit, că în operele cu un conținut reflexiv apare o anumită structură a temelor muzicale (care sînt principalul purtător al mesajului compozitorului). Materialul tematic capătă o plasticitate specifică, menită să sugereze pregnant frămîntările spiritului uman. Apar motive obsedante, în formă de lovituri ale destinului, ca în Simfonia a V-a *de Beethoven, sau de chemări amenințătoare ca în* Simfonia a IV-a *de Ceaikovski; motive interogative, ca întrebări ce bat la poarta conștiinței, cum aduce Beethoven în finalul ultimului său cvartet* („muss es (sein?"), *sau Franck în* Simfonia în re minor; *ș.a.m.d.*

Putem astfel considera că aspectul reflexiv al muzicii se distinge prin caracterul închegat al concepției despre viață exprimată de compozitor, prin acuitatea conflictului dramatic ce stă la baza sa, prin folosirea acelor mijloace muzicale ce pot pune într-o cît mai puternică lumină contradicțiile lăuntrice și dezvoltarea lor, procesul de meditație asupra problemelor vieții.

Prin tensiunea lor tragică, dramaturgia concepției muzicale, caracterul polifonic al expresiei, plasticitatea aforistică a motivelor conducătoare, simfoniile lui Mahler aparțin celor mai tipice manifestări ale acestui gen. Ceea ce reiese și dintr-o scrisoare către Bruno Walter: „Uimitor. Cînd ascult muzică, precum și în timpul cînd dirijez, aud răspunsuri foarte clare la problemele care mă frămîntă și atunci totul în mine se limpezește și se liniștește".

Expunerea noastră privitoare la capacitatea muzicii de a da expresie prin propriile sale mijloace unei atitudini conturate față de existență, implică o concluzie obligatorie în legătură cu procesul de creație al compozitorului: reflecțiile sale asupra vieții — așa cum ni se transmit nouă prin muzică — reprezintă un proces de gîndire muzicală. Caracteristic compozitorului este faptul că el posedă facultatea de a concretiza prin intermediul sunetelor și imaginilor muzicale mesajul pe care îl are de transmis oamenilor. Excepționala dezvoltare pe care o capătă la el această facultate, face pe deplin firesc și posibil ca latura teoretică a reflecțiilor sale să fie mai puțin dezvoltată și ca problemele umane, pe care el le pune și le rezolvă pe plan muzical, să nu fie însoțite de o elaborare la fel de minuțioasă și pe plan teoretic.

Scanned with OKEN Scanner

Compozitorul, într-adevăr, nu este obligat să posede o capacitate de gîndire teoretică dezvoltată în același grad ca gîndirea sa muzicală. Dar asta nu înseamnă nicidecum că el ar fi nul ca ființă rațională. Însuși Berlioz, prototip al compozitorului romantic, care pleda pentru primordialitatea sentimentului în muzică, era indignat de această subapreciere a capacității raționale a compozitorului. „În muzică se manifestă simultan și sentimentul și rațiunea — scria Berlioz în studiul intitulat Muzica*; fiecăruia care se ocupă cu ea — fie el interpret, fie el compozitor — muzica îi cere inspirație și cunoaștere, care se capătă pe calea studiului îndelungat și a meditațiilor profunde. Din unirea științei cu inspirația se naște arta. Muzicianul care încalcă această condiție nu va deveni niciodată un artist autentic!" O dovadă convingătoare a legăturii indisolubile dintre procesul de creație muzicală și gîndirea conceptuală a dat-o Ceaikovski cu* Simfonia a IV-a. *Această lucrare nu aparține genului programatic, nu este adică însoțită de nici un text literar lămuritor. Sensul filosofic al luptei omului cu soarta, asupra căreia reușește să cîștige victoria, reiese cu elocvență limpezime din însăși desfășurarea muzicii. Întrebat ulterior asupra felului cum a compus această simfonie, Ceaikovski a expus însă, în renumita scrisoare către Nadejda von Meck, o întreagă concepție programatică, din care se vede cît de mult l-a preocupat elaborarea pur teoretică a sensului acestei lucrări, problema „fatum"-lui fiind pentru el nu numai obiect de trăire muzicală dar și temă a unor profunde meditații. La fel de semnificative sînt schițele componistice ale lui Mahler pentru* Simfonia a X-a; *din ele reiese clar că cele patru scherzo-uri ce ar fi urmat mișcării lente trebuiau să fie toate impregnate de un dinamism capabil a sugera o lume apropiată, ca spirit, infernului dantesc. Denumirea lucrării ar fi fost probabil aceea de simfonia* Dante *sau* Infernul.

Problematica filosofică generează pe plan teoretic, la unii compozitori, adevărate sisteme filosofico-estetice, pe a căror bază ei își înalță opera muzicală. Iată-l bunăoară pe Wagner, ale cărui vederi asupra vieții societății, artei sînt minuțios expuse în vasta lui operă teoretică și beletristică, dominată din punct de vedere filosofic de ideea, cu o ușoară nuanță nietzscheană, a omului puternic și pur care va revoluționa și înnoi societatea umană. Sau iată-l pe Skriabin, ale cărui idei despre cosmos ca întruchipare a unui omniprezent „EU" au constituit de asemenea tema unor ample justificări și argumentări teoretice. Și trebuie să recunoaștem că,

Scanned with OKEN Scanner

în esența sa, spiritul filosofiei speculative a acestora se regăsește în muzica pe care fiecare din ei a compus-o. Îl întîlnim în muzica de un eroism ce depășește uneori umanul la Wagner, după cum îl întîlnim în exploziile subiective și violenta afirmare a personalității din simfoniile sau poemele simfonice ale lui Skriabin. Trebuie să mai recunoaștem însă ceva; și într-un caz și în celălalt, ca și în multe altele asemănătoare, conținutul uman al expresiei muzicale este mult mai bogat, mai veridic, mai puțin mărginit decît credo-ul teoretic al autorilor ei. Această capacitate mult mai largă de cuprindere, care este proprie imaginii artistice și o înalță pe aceasta deasupra unilateralităților și a erorilor unor formulări teoretice, se întîlnește nu numai în muzică. Ea bunăoară este aceea care deosebește uriașul diapazon uman al operei literare a lui Balzac sau a lui Tolstoi de infinit mai limitata concepție teoretică a acestora. Prin caracterul concret-senzorial cu care se împletește caracterul său generalizator, gîndirea artistică rămîne mult mai apropiată de viața omenească și capătă implicit prospețimea, autenticul, spontaneitatea acesteia. Gîndirea abstractă, este drept, posedă capacitatea de a înfățișa generalul într-o formă purificată de senzorial și accidental, dar în schimb ea implică riscul de a schematiza și mortifica realitatea vie. Iată de ce, orientarea unui compozitor trebuie să o judecăm în primul rînd după muzica sa, considerînd ca definitoriu sensul care se desprinde din desfășurarea imaginilor muzicale.
Studierea vederilor teoretice ale compozitorului duce la un rezultat just numai în măsura în care se subordonează acestei principale sarcini și se efectuează în lumina ei.

Dacă muzica poate fi încărcată de sensuri filosofice, cum vor fi oare acestea sesizate de ascultători? A sesiza asemenea sensuri implică o concentrată activitate de pătrundere intelectuală, în timp ce perceperea muzicii, atunci cînd există reală sensibilitate față de ea, este întotdeauna însoțită de un puternic șoc afectiv. În ipoteza că am intenționa să punem în funcție capacitatea noastră de cunoaștere rațională, nu am slăbi astfel — poate chiar pînă la anihilare — intensitatea emoției artistice? Iată, pare-se, un cerc vicios. Să încercăm a găsi o scăpare.

Într-adevăr, perceperea muzicii se distinge printr-un pronunțat caracter afectiv, mai pronunțat decît în cazul oricărei arte. Atitudinea cea mai răspîndită față de muzică în rîndurile iubitorilor ei este aceea de desfătare

Scanned with OKEN Scanner

spontană şi puternic colorată afectiv, care nu revelează însă conştiinţei nici un tîlc intelectual. Pe treapta unui contact elementar cu muzica, încercăm o imensă plăcere să ne lăsăm purtaţi fără ţintă de valurile emoţionale ale muzicii, să ne afundăm în acestea, uitînd de tot ce ne preocupă în viaţa de fiecare zi. Se înţelege că, în asemenea condiţii, nici vorbă nu poate fi de o pătrundere în sensul mai profund al muzicii. Facultăţile intelectuale capabile s-o facă sînt lăsate într-o totală inactivitate.

Ce se întîmplă însă dacă , printr-un efort de voinţă şi smulgîndu-se plăcutei toropeli în care-l aduce mîngîietoarea succesiune de sunete muzicale, ascultătorul se apropie de opera muzicală cu atenţia încordată şi mobilizîndu-şi toată capacitatea intelectuală de analiză? El va recurge desigur la partitură, în măsura în care cunoaşte notele, la comentariile cercetătorilor competenţi, va căuta să asculte compoziţia cel puţin încă o dată şi, cu ajutorul pick-up-ului, va putea întrerupe desfăşurarea muzicii ori de cîte ori anumite momente, apărîndu-i neclare, vor reclama repetarea lor. Treptat, ascultătorului i se schiţează temele muzicale fundamentale în care se concentrează întotdeauna sîmburele spiritual al operei. Şi pe măsură ce deslueşte mai limpede, mai minuţios, procesele cărora le sînt supuse aceste teme, relaţiile în care intră unele cu altele, mai profund pătrunde şi intelectul cercetător în miezul reflexiv al compoziţiei. Nu putem să nu recunoaştem că rolul deosebit de activ pe care-l joacă intelectul în acest proces analitic, temperează într-o anumită măsură reacţia pur emoţională.

Dar, în urma intervenţiei intelectuale, perceperea muzicii nu a fost cîtuşi de puţin sărăcită de substanţa ei afectivă. Procesul se desfăşoară mai departe, iar desfăşurarea sa este guvernată de legea negării negaţiei. Pătrunderea raţională şi analitică se opunea în mod evident perceperii emoţionale — integrală este adevărat, dar foarte nebuloasă — a operei muzicale. În continuarea procesului, ascultătorul se întoarce la prima treaptă, dar pe un plan cu totul nou, superior. El regăseşte capacitatea de a reacţiona intens la chemarea muzicii, dar perceperea emotivă, eliberată de caracterul nebulos şi inform pe care-l avea iniţial, se înfăţişează acum îmbogăţită, clarificată, consolidată. Examenul intelectual al operei, pe care logica procesului de cunoaştere l-a anihilat, nu a dispărut fără a lăsa urmări serioase asupra perceperii muzicii. Desfătarea emoţională pe care ne-o produce acum muzica este o desfătare conştientă, creatoare.

Scanned with OKEN Scanner

Ce oferă bunăoară Divertismentul *lui Bartók la o primă audiție? O alternare de stări sufletești apăsătoare și dezlănțuiri dureroase de energie, care se rezolvă într-un final cuceritor prin robustețea și veselia sa. Prima audiție creează cu alte cuvinte o imagine pur emoțională a operei. S-o ascultăm însă de cîteva ori, să-i urmărim cu atenție firul tematic, planurile psihologice mereu schimbătoare, curba dramaturgică. Nu o atmosferă emoțională vagă vom simți, ci sentimentul acut al unei imense deznădejdi, pe care vocile orchestrei ce se acumulează treptat ne-o arată în amenințătoare creștere; avînturile sporadice spre lumină din anumite episoade ale* Divertismentului *se dovedesc neputincioase a ține piept acestei ofensive distrugătoare a disperării. Vioara solo răspunde cu gemete stinse acordurilor brutale ale întregii orchestre. Te întrebi neliniștit: ce va urma? În față pare că se deschide un imens mormînt. Și în clipa cînd deznodămîntul funest părea inevitabil, o temă populară viguroasă răsună salvator. Finalul* Divertismentului *ne apare nu ca o simplă încheiere a ciclului, ci ca o găsire a soluției unor răscolitoare probleme de conștiință. Merită oare viața să fie trăită? Da, merită, rostește energic muzica acestui final: alătură-te poporului, soarbe bucuria de a trăi din seninătatea și optimismul cu care el, prin însăși firea sa, întîmpină viața. Bartók formula astfel în sunete și imagini muzicale o soluție salvatoare care se oferea intelectualului cinstit, asaltat de cele mai chinuitoare întrebări. Va duce oare pătrunderea în sensul ideatic al muzicii lui Bartók la slăbirea intensității trăirilor pe care ni le prilejuiește ascultarea acesteia? O asemenea concluzie ar putea trage fie filosoful de tip specultiv care, izolîndu-se în preocupări pur teoretice, nu este în stare să vibreze la contactul cu muzica, fie melomanul sentimental care nu s-a străduit niciodată să-și mobilizeze pentru înțelegerea muzicii și alte facultăți în afara sensibilității afective. Omului receptiv la frumusețile muzicii, pătrunderea în sensul* Divertismentului *lui Bartók îi va întări capacitatea de a vibra în fața răscolitoarei drame a conștiinței care alcătuiește esența acestei muzici. Căci, înțelegîndu-i resorturile lăuntrice, dobîndești posibilitatea de a te identifica cu această dramă; nu o mai privești ca un spectator din afară, ci te angrenezi în însăși desfășurarea ei, ca un părtaș pasionat.*

De unde vin oare temerile că imixtiunea intelectului alungă emoția? Ele provin din foarte răspîndita teorie a vechii psihologii care comparti-

Scanned with OKEN Scanner

menta artificial viața sufletească unitară și indivizibilă a omului, care ridica un zid de netrecut între facultatea afectivă și cea intelectuală, prezentate ca domenii ce se exclud. Afectul și intelectul sînt, într-adevăr, categorii psihologice contradictorii prin specificul lor, prin forțele spirituale pe care le pun în acțiune, dar raportul dintre ele nu este acela de excludere reprocică. Afectul și intelectul nu trăiesc într-un război de nimicire, ci dimpotrivă, se influențează reciproc și adesea unul trece în celălalt.

O percepere muzicală care să activeze toate resursele noastre intelectuale — iată singura cale pe care ascultătorul se poate ridica de la desfătarea hedonică la înțelegerea profundă a esenței operei. Altminteri și Simfonia a V-a *de Beethoven, și* Preludiile *lui Liszt, și* Simfonia a II-a *de Mahler, și* Simfonia a X-a de *Șostakovici rămîn simple prilejuri de delectare auditivă, de pe urma căreia doar afectivitatea se alege cu o foarte nebuloasă satisfacție. Tocmai pe baza unui asemenea fel de a percepe și-a înălțat Kant teoria despre neputința intelectuală și cognitivă a muzicii în raport cu celelalte arte. Pentru ascultătorul care o percepe în mod adecvat, muzica își recapătă însă locul ei demn în rîndul celorlalte arte, își dezvăluie cu alte cuvinte bogăția și eficacitatea spirituală pe care Kant i-o refuza.*

Iată, într-un sumar și elementar enunț, problemele cărora le vor fi dedicate reflecțiile acestei cărți. Dacă cititorul a simțit înrudirea dintre întrebările sale de meloman căutător și preocupările autorului, acesta își oferă cu prietenie serviciile sale de călăuză.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

PROLEGOMENE II

(AȘA-ZISUL SPECIFIC EMOȚIONAL AL MUZICII ȘI CONSECINȚELE FETIȘIZĂRII LUI)

Nu cumva Hegel a fost un fals profet? Prevestirea sa că afirmarea crescîndă a spiritului filosofico-științific va duce la dispariția artei (care s-ar vedea depășită și inutilă) nu s-a dovedit ea oare tot atît de gratuită ca și iluzia că societatea va încremeni în forma pe care o atinsese statul prusac — model și ideal, zicea Hegel, de organizare armonioasă a colectivității? Cucerind poziție după poziție, forța umană de abstractizare nu numai că nu a împins în umbră fenomenul artistic, dar l-a stimulat și a generat astfel o nouă înflorire. Arta a intrat într-o epocă de efervescență intelectuală fără precedent.

Nu tezismul producțiilor pseudoartistice, ai căror autori își propun să ilustreze idei abstracte, îl avem desigur în vedere. Cum zicea Blaga, „la un poet este importantă nu filosofia pe care o pune în poezie, ci filosofia pe care o are". Vorbind despre intelectualizarea artei contemporane ne referim la însăși substanța ei, străbătută de un curent reflexiv mai intens decît oricînd; ne referim la însăși gîndirea artistică, puternic stimulată să examineze și să înțeleagă cu luciditate problemele existenței umane. Cînd Brecht spunea „Teatrul meu e un teatru filosofic.... adică un teatru care se interesează de comportarea oamenilor și de ideile lor", el rostea un adevăr a cărui aplicabilitate depășea nu numai hotarele propriei sale creații și pe cele ale dramaturgiei. Întreaga artă modernă — prin ce are ea caracteristic, inedit, înaintat — este o artă prin excelență de idei.

Fecundată de orientarea științifico-abstractizantă a veacului, arta a căpătat sclipiri noi. Conținutul psihologic i s-a decantat, expresia i-a devenit mai spiritualizată, proces atît de pregnant manifestat în eliberarea picturii și sculpturii de tirania figurativității fotografice. Îndepărtarea sentimentalismului și retorismelor a adus după sine instaurarea unei demne sobrietăți. Pierzîndu-și orice credit, idilismele facile, amăgitoare, au cedat locul imaginii veridice a existenței umane, în toată cutremurătoarea ei nuditate. Concepută sub semnul clarviziunii intelectuale, forma artistică a cîștigat în rigoare și laconism, artistul arătîndu-se preocupat pînă la obsesie de folosirea rațională a mijloacelor artei sale, de rostirea unui mesaj cît mai dens într-un spațiu și prin modalități cît mai concentrate. Simplitatea liniilor viziunii moderne, simplitate ce-și desfășoară gama între candoarea infantilă (Klee) și gravitatea ascetică (Webern), te pune parcă într-un contact direct cu ideea, altădată umbrită de abundența ornamentelor și detaliilor, de somptuozitatea aparențelor.

Așadar, clasicizîndu-se în structura ei interioară, arta a căpătat totodată un plus de realism. Eternul romantism, propriu oricărei veritabile arte, nu a dispărut însă, el cunoaște chiar o nouă potențare prin acea vehemență pe care artistul modern o pune în dezvăluirea adevărurilor majore. Se înșală cei care, plini de regrete după sentimentalisme, retorisme și idilisme, vorbesc despre ariditatea și lipsa de fior poetic a noii viziuni în întregul ei, punînd aceste presupuse defecte pe seama intelectualizării gîndirii artistice. Incandescența emoțională și poezia romantică sînt mai departe prezente, numai că ele au o înfățișare nouă — și tocmai de aceea atrăgătoare — prin pecetea pe care o pune asupra lor o reflexivitate evoluată. Aceasta era direcția embrionar cuprinsă în afirmarea crescîndă a spiritului filosofico-științific la începutul veacului trecut, iar nu abolirea fenomenului artistic pe care o profetizase Hegel. Progresul cugetării științifice ne-a prilejuit revelații din ce în ce mai impresionante, dar nici gîndirea artistică, în necontenită metamorfozare, nu s-a lăsat mai prejos: sonda ei a pătruns spre zone tot mai abisale ale existenței aducînd la suprafață probleme care încă nu deveniseră obiect de trasfigurare artistică și integrîndu-le astfel conștiinței moderne. Descoperirile pe care le reprezintă pentru spiritualitatea veacului al XX-lea creațiile unor

Scanned with OKEN Scanner

artişti ca Picasso sau Brâncuşi, Kafka sau Beckett, Varèse sau Messiaen nu sînt cu nimic mai puţin importante, în ordine etico-estetică, decît cuceririle fizice şi matematice contemporane care au modificat substanţial imaginea tradiţională a universului.

Marea densitate intelectual-filosofică a artei moderne ne înnoieşte optica înţelegerii trecutului. Ne dăm seama că această luciditate nu a ţîşnit din neant, că — aidoma altor particularităţi ale stilului contemporan — ea reprezintă culminaţia unor acumulări, a unui îndelung proces pregătitor, că deci putem (dacă nu avem chiar datoria) să desluşim în valorile artistice ale secolelor precedente o tradiţie a reflexivităţii. Astfel privite, aceste valori îşi dezvăluie profunzimi de care contemporanii lor rămăseseră mai mult sau mai puţin străini. Înţeles prin prisma teatrului modern Don Juan-*ul Mozart ne pune în faţa unor sensuri tulburătoare prin adîncimea, virulenţa, actualitatea lor — inaccesibile celor ce contemplă fenomenul mozartian sub zodia divertismentului. Aceste sensuri, Kierkegaard le întrezărea încă acum un secol şi mai bine,* Don Juan-*ul Mozart părîndu-i a prevesti filosofia ce avea să devină existenţialism — ceea ce l-a şi determinat să-i consacre un memorabil studiu. Nu este însă nevoie să-l citeşti pe Kierkegaard, este suficient să observi că autocitarea — procedeu folosit de Ionescu în* Les salutations *— e anticipată de compozitor în finalul operei („Asta e dintr-o operă de Mozart", exclamă Leporello auzind în orchestră o melodie din* Nunta lui Figaro*), că scriind o „comedie tragică", Dürrenmatt n-a făcut decît să inverseze termenii ce defineau* Don Juan *ca „drama giocosso", iar ideea happy-end-ului sinistru (din* Vizita bătrînei doamne *sau* Metamorfoza*) provine din ideea mozartiană de a aduce după imaginea cutremurătoare a morţii eroului, scena conclusivă a mediocrităţii înveselite şi triumfătoare — este deci suficient să remarci analogii ca acestea între teatrul modern, reputat prin „intelectualismul" său, şi opera unui artist de demult, ce nu se bucură de aceeaşi reputaţie, pentru a pune la îndoială străvechea prejudecată despre Mozart ca muzician de pură spontaneitate, incompatibilă cu atitudinea reflexivă. Într-un spirit asemănător îl interpretează esteticianul polonez Jan Kott pe Shakespeare, pe care-l numeşte (intitulîndu-şi chiar în acest fel cartea) „contemporanul nostru"; cititorul rămîne uimit în faţa potrivirii dintre problematica lui* Hamlet *sau* Richard al III-lea *şi frămîntările epocii noastre, potrivire explicabilă prin profunzimea cu care Shakespeare a intuit unele*

Scanned with OKEN Scanner

legi fundamentale ale naturii umane și evoluției sociale. Întemeietorii dodecafonismului nu au obosit să combată învinuirea că metoda lor ar fi fost o născocire arbitrară și au demonstrat în repetate rînduri anticiparea reformei seriale de către maeștrii clasici și romantici. „De cînd se scrie muzică, toți marii maeștri au avut instinctiv în fața ochilor acest țel" — spunea Webern, și „Bach mînuiește uneori cele 12 note de o manieră care te îndeamnă să-l numești primul compozitor dodecafonic" — adăuga Schönberg, aruncînd astfel o lumină cu totul nouă și surprinzătoare asupra marelui cantor.

Nu este desigur vorba de a ne reprezenta creațiile trecutului ca inspirate de oracole care, șoptindu-le autorilor încotro se îndreaptă arta, făceau din Mozart un existențialist iar din Bach un dodecafonist avant la lettre. *Avem în vedere doar faptul, foarte cunoscut de altfel, că adesea semnificațiile obiective ale operei depășesc intențiile subiective ale autorului; că, despărțindu-se de creatorul ei, opera cîștigă o existență autonomă, în necontenită primenire, care o face la infinit adaptabilă cerințelor vremii și interpretabilă în funcție de acestea. Murind în 1924, Kafka n-a putut cunoaște ororile totalitarismelor, dar cît de apropiat sună* Colonia penitenciară *sau* Procesul, *celor ce au trăit acele vremuri de suspiciune și teroare! Totuși, pentru ca asemenea semnificații să se desprindă din opera autorului, simplul talent nu este suficient, este necesară și o forță superioară de pătrundere în esența lucrurilor, de meditație și generalizare fără de care creația artistului nu depășește interesantul, agreabilul. Este cît se poate de simplist și prin nimic justificat să ne imaginăm predecesorii ca pe niște naivi de geniu care nu-și băteau capul cu probleme filosofice, etice și estetice, dezbaterea acestora fiind, chipurile, apanajul artistului modern, Faptul că acum cîteva sute de ani artiștii nu se îndeletniceau cu redactarea de tratate și eseuri estetice și nici nu inundau gazetele cu articole în măsura în care o fac mulți scriitori, pictori și compozitori de azi, nu vorbește despre coeficientul redus al reflexivității în creația lor, ci pur și simplu despre dorința lor de a nu se risipi, de a lăsa opera să pledeze pentru principii. Reflexivitatea are desigur astăzi o calitate deosebită de a celei care-i călăuzea pe un Shakespeare sau pe un Bach, dar operele acestora — departe de a fi plăsmuiri ale unei fantezii necontrolate — izvorau dintr-o patetică tensiune a rațiunii care reacționa la problemele puse de viață și căuta forma cea mai adecvată întruchipării artistice a atitudinii sale. Niciodată*

Scanned with OKEN Scanner

marii creatori nu s-au putut dispensa de serviciul gîndirii adînc pătrunzătoare; ar fi o naivitate să ne imaginăm că Divina comedie, Hamlet, Gioconda *sau* Arta fugii *s-ar fi putut naşte fără un colosal efort intelectual, graţie numai inspiraţiei şi îndemînării. Printre motivele care au făcut ca multe opere de seamă — şi îndeosebi cele novatoare — să fie doar palid sau de loc înţelese de către contemporani, este şi neputinţa acestora de a se ridica la înălţimea luciditătii de care creatorul dădea dovadă în înţelegerea problemelor societăţii şi artei. Cei care în anii 30, 40, ba chiar şi 50 îl învinuiau în cor pe Şostakovici a nu fi înţeles semnificaţiile epocii sale revoluţionare au trebuit să constate — după scurtă vreme — că se înşelaseră asupra epocii lor; tocmai simfoniile lui Şostakovici, respinse pentru intensitatea tragismului, fuseseră acelea în care se rostea un tulburător adevăr al acelor timpuri. Autenticii artişti au văzut totdeauna mai departe şi mai profund decît cei din jurul lor; ceea ce — mai ales cînd marile mase erau ţinute departe de cultură — le-a alimentat pe de o parte orgoliul (nu-l considera Hugo pe poet un mag şi un profet?), dar le-a creat pe de altă parte situaţia de însinguraţi şi neînţeleşi, dîndu-le durerosul sentiment că sînt o* vox clamantis in deserto. *De aici convingerea lui Romain Rolland că „geniul lor, care le dă un avans de douăzeci, treizeci, cincizeci de ani — adesea chiar cîteva secole — asupra contemporanilor, face pustiu în jurul lor şi îi condamnă la eforturi disperate nu numai pentru a învinge, dar şi pentru a trăi".*

Fii ai unei epoci de victorii fără precedent ale raţiunii, de trezire a marilor mulţimi la o viaţă intelectuală, simţim imboldul de a valorifica din creaţiile trecutului, acele elemente de clarviziune, de profundă şi anticipativă cugetare care trecuseră mai mult sau mai puţin neobservate de către contemporani. Desluşind şi relevînd această străveche tradiţie a reflexivităţii găsim în operele marilor maeştri de odinioară surse noi de încîntare, de ceea ce Aristotel ar fi numit „desfătare intelectuală". Pornind de la premisa că orice autentică operă de artă conţine un coeficient mai mare sau mai mic de intelectualitate, avem posibilitatea să reabilităm stiluri pe care o doză excesivă de sentimentalism (Chopin, Musset), graţiozitate (Rafael, Botticelli), retorism (Hugo, Liszt) le-a îndepărtat din atenţia — de o luciditate uneori prea severă — a secolului al XX-lea: o dată înlăturată pojghiţa dulcegăriilor şi efuziunilor, datorită adesea nu numai autorilor dar şi unor interpretări deformante, iese la iveală sîmburele

Scanned with OKEN Scanner

prețios și inalterabil al unui spirit care își pune cu înfrigurare marile întrebări asupra destinului uman, elanurile și prăbușirile sale fiind expresia căutărilor acestei mereu încordate conștiințe care nu-și slăbește veghea — uneori torturantă — nici în clipele celei mai frenetice dăruiri emoționale. Creația artistică majoră a fost totdeauna alimentată de ceea ce Camil Petrescu numea „dramele efective de luciditate în pasiune și de patetic în plenitudinea conștiinței". Cît despre luciditatea aplicată la construcția arhitecturală a operei, ea a fost din timpurile cele mai vechi o trăsătură fundamentală a veritabililor creatori, aceștia acționînd în făurirea microcosmosului pe care-l reprezintă opera de artă cu un sentiment de-a dreptul demiurgic.

Impregnîndu-și creația de înfrigurate întrebări filosofice, tinzînd spre o organizare cît mai riguroasă a expresiei, marii artiști ai veacului XX nu fac decît să ducă mai departe o seculară tradiție de reflexivitate, dezvoltînd-o în spiritul impus de o epocă prin excelență rațională. Ei nu fac tabula rasa *cu tradiția spontaneității lirice, cum vulgar se crede, dar o subordonează — e drept, uneori excesiv — acestui imperativ intelectualist al epocii care, și el, după cum am văzut, are rădăcini adînci în istorie.*

Ideea că făurirea și înțelegerea operei trebuie să fie un act de superioară gîndire se extinde vertiginos atît în mediul profesionist, cît și în rîndurile iubitorilor de muzică. Profund și mortal discreditată, opinia despre creator ca „privighetoare genială" nu mai găsește audiență la artiștii ce-și iau în serios menirea: ei simt din ce în ce mai acut necesitatea de a oferi un solid suport estetico-filosofic creației lor și își dau seama că, fără o asemenea fundamentare, nu pot rosti un cuvînt nou față de predecesori și contemporani. Publicul, la rîndul său, se arată din ce în ce mai puțin dispus a se mulțumi cu istorioare și efuziuni sentimentaloide: vrea idei, vrea ca poezia sau tabloul să-i solicite capacitatea de gîndire, să-i pună probleme. Dacă întîmplător, din cine știe ce capriciu al istoriei, aplaudă astăzi un autor de banalități pretențioase, mîine îl va arunca uitării fără să stea prea mult pe gînduri. Dacă ieri, datorită insuficientei sale pregătiri și receptivități, a nedreptățit sau ignorat un poet al ideii inedite, profunde și incandescente, se va grăbi să-l așeze la locul pe care-l merită — cum atît de semnificativ s-a petrecut cu poezia

Scanned with OKEN Scanner

lui Ion Barbu, cu pictura lui Țuculescu. Pe Eminescu, romanticul prin excelență, îl privește — sub influența tendinței generale a vremii — ca pe o conștiință zbuciumată nu de mărunte motive sentimentale, ci de impenetrabilele enigme ale existenței și cosmosului pe care le asaltează „cu nerăbdarea de a ajunge să... știe totul în planul cugetării, să trăiască totul în planul afectelor, să poată totul în planul voluțional" (G. Munteanu).

Muzica este domeniul în care instaurarea spiritului intelectual-filosofic întîmpină poate cele mai mari rezistențe. Străveche de secole, ideea așa-zisului „specific emoțional" al muzicii a devenit cu vremea un fetiș care, obligînd mințile să i se prosterne idolatru, paralizează receptivitatea față de alte aspecte ale fenomenului muzical și împiedică înțelegerea acestuia ca expresie a unei gîndiri superioare. Muzica trebuie să exprime emoții și sentimente, zic cei mai mulți, iar unii mai adaugă că aceste emoții și sentimente sînt de ordinul celei mai inefabile subtilități, ceea ce, fundamentînd imposibilitatea explicării muzicii prin cuvinte, împinge această artă și mai adînc în zona impulsurilor afective oarbe, a unor trăiri cețoase, lipsite de consistență ideatică. Astăzi, desigur, nimeni nu-și mai permite să reediteze francheța cu care Kant afirma că, artă de pură senzorialitate, muzica nu îmbogățește cultura spirituală a omului, că „ea nu lasă loc meditației, ca poezia" ; dimpotrivă, mai toți sînt unanimi în a recunoaște inegalabila noblețe și elevație a acestei arte. Practic însă, aproape ori de cîte ori sînt comentate o operă muzicală sau actul interpretării, și îndeosebi de către profesioniști, mai nimeni nu deslușește în sunete altceva decît variante banale ale tristeții și bucuriei, depresiunii și elanului, dramatismului și lirismului. Ideea că menirea muzicii constă în agreabila mîngîiere emoțională este astăzi aproape tot atît de puternică precum era pe vremea cînd baronul Grimm, enciclopedistul, o proclama sus și tare, după el „la fin de la musique étant d'exciter les émotions agréables par des sons harmonieux et cadencés".

Fetișizînd specificul emoțional — divertisant (căci aceste două aspecte sînt inseparabile: cine are o concepție afectivistă a muzicii nu-și poate imagina muzica înrîurind decît prin efluvii învăluitoare) mulți compozitori se lipsesc de posibilitatea de a înțelege rațiunea profundă și complexitatea propriei lor arte, serioasele imperative ale epocii. Nepunîndu-și alte probleme decît acelea ca muzica să fie veselă sau tristă, să ilustreze o povestire sau să sugereze un peisaj, să mîngîie auzul sau să-l supună șocurilor,

Scanned with OKEN Scanner

să se încadreze în tiparele cutărei sau cutărei forme, ei produc, cu senină mulțumire de sine, opus după opus. Neizvorînd din acele „drame efective de luciditate în pasiune și de patetic în plenitudinea conștiinței" despre care vorbea Camil Petrescu, muzica va îmbrăca formele minore ale divertismentului facil, academismului epigonic, sentimentalismului pseudo-romantic, „chiuitorilor semănătoriste" (cum ar fi spus Ion Barbu). Atît de înrădăcinată poate fi convingerea unora că muzica nu trebuie să exprime altceva decît bucuria și melancolia și să nu urmărească altceva decît să cufunde în reverie și să entuziasmeze, încît ei opun un veto categoric imixtiunii factorilor care ar putea tulbura această euforie bucolico-emoțională. Ideea conținutului filosofic al muzicii a fost de aceea în repetate rînduri întîmpinată cu ostilitate. A urmări exprimarea a ceea ce un compozitor român idilic denumea cîndva sarcastic „mesaje tulburătoare" li se pare unora de natură să umbrească puterea reconfortantă a muzicii; tendința spre o viziune filosofică ei o resping de asemenea, pentru că văd în ea o imixtiune a conceptului în lumea caldă, vibrantă a sentimentului artistic, transformarea muzicii în ilustrația sonoră a unor teze abstracte. De unde reiese că rezistența față de sensul filosofic al muzicii își are obîrșia în accepția limitată (conceptuală, academică, livrescă) conferită de unii filosofiei; în realitate însă aceasta denumește nu numai construcțiile teoretice ale profesioniștilor silogismului, dar orice tendință spre reflexivitate, menită a da o interpretare existenței, iar din acest punct de vedere, accesul spre imperiul cugetării filosofice (și mai ales al unei atitudini filosofice față de viață) îi este deschis oricărei minți însetate de cunoaștere. A găsi un sens vieții implică însă căutări înfrigurate în care elanurile și deznădejdiile alternează, colorînd puternic afectiv această aspirație a cugetării și dovedind că filosofia își înfige de fapt rădăcinile în cel mai autentic zbucium emoțional al omului. Iată de ce, tinzînd să devină filosofică (ceea ce potențial deja este, în virtutea caracterului ei generalizator și interiorizat) muzica nu numai că nu își diminuează forța afectivă ci o intensifică la maximum: marile adevăruri se cuceresc prin experiența dureroasă a sufletului.

Neagreată de mulți din cei ce se îndeletnicesc cu practicarea artei componistice sau teoretizarea ei, înțelegerea intelectual-filosofică a muzicii va fi cu și mai puțină simpatie privită de cei care, negîndindu-se a face din această artă o profesie, cer muzicii doar să le înfrumusețeze clipele de odihnă. Pentru melomanul sentimental — perpetuat de-a lungul veacurilor ca ecou popular

Scanned with OKEN Scanner

al teoriei „specificului emoțional", care vedea în el baza sa obiectivă, de masă — muzica este o sursă de plăcute senzații auditive și dulci euforii. Mariu Chicoș Rostogan, personajul caragealian, convins că „muzica iaște ceva ce gîghilă plăcut urechea", rămîne desigur prototipul acestui fel suficient și epidermic de a asculta. Melomanilor sentimentali Hanslick le-a pus în față o oglindă care, îngroșînd trăsăturile, nu le deformează totuși: „O lungă reverie, un crepuscul persistent, un fel de senzație neutră în vidul sonor . . . Cufundați în fotoliul lor și pierduți într-o semi-somnolență, acești amatori se lasă legănați de muzică în loc de a o privi în față și cu fermitate. Creșterea și descreșterea sonorităților, cînd debordînd de veselie, cînd tremurătoare și sfioase, le procură o senzație nedefinită pe care ei au inocența de a o crede pur estetică. Ei constituie publicul cel mai ușor de mulțumit, acela care reușește tot ceea ce trebuie pentru a discredita muzica. Din felul lor de a asculta nu-ți poți da seama de caracterul intelectual pe care trebuie să-l aibă bucuria estetică. O țigară fină, o mîncare gustoasă, o baie călduță le produc un efect analog celui produs de o simfonie. Atitudinea nepăsătoare și goală de gîndire a unora, extazul nebun al altora au aceeași origine: plăcerea stîrnită de către partea elementară a muzicii". Bineînțeles că starea de euforie care însoțește receptarea pasivă și somnolentă a muzicii se risipește o dată cu încetarea audiției, din ea rămînînd doar o vagă și inconsistentă amintire. Pseudo-extazul unor astfel de melomani fusese desigur cel care îl determinase pe Kant să compare înrîurirea muzicii cu efectul batistei parfumate: puternic și molipsitor, dar atingînd doar senzorialul și repede trecător. Nici vorbă nu poate fi ca, în condițiile unei astfel de atitudini față de ea, muzica să-i dezvăluie ascultătorului adîncile sensuri ascunse în sunete: ceea ce ține de gîndirea superioară sub semnul căreia marii compozitori și-au făurit dintotdeauna operele, nu poate fi înțeles fără o participare intelectuală intensă a ascultătorului. Pentru compozitorul gînditor nu există o mîhnire mai mare decît aceea de a-și ști opera ascultată ca un produs divertisant. „Aș regreta dacă n-aș fi reușit decît să-mi distrez auditorii — spunea Haendel; eu aș fi dorit să-i fac mai buni". Din aceeași dorință de a fi înțeles ca gînditor asupra vieții, iar nu ca ingenios combinator de sunete, îndemna Enescu la depășirea stadiului hedonic: „Chestiunea e ca, odată percepută impresia nervoasă — acea gîdilătură delicioasă eufonică — să rămînă intactă măreția filosofică a concepției ce-ți înalță mintea în sferele albastre".

Scanned with OKEN Scanner

Indiscutabil emoțională (cel puțin în valorile ei exemplare), muzica nu este numai o artă emoțională. Că adevărata, marea muzică iradiază căldură sufletească aceasta este o realitate de netăgăduit; a absolutiza și fetișiza acest aspect, rămînînd opac la altele cu care se află în intimă conexiune, înseamnă însă să denaturezi ideea de căldură sufletească, să o lipsești de un conținut spiritual înalt. Este vorba așadar nu de a nega imperativul emoționalității, ci de a-i elimina acele excrescențe sentimentaliste care acoperă pentru compozitor, interpret, ascultător și critic rolul cugetării în făurirea și înțelegerea muzicii.

Deși pot intra uneori în conflict, mintea și inima nu sînt însă a priori incompatibile una cu cealaltă. Că atunci cînd rațiunea intervine, sentimentele se volatilizează — aceasta este o presupunere a spiritelor simpliste: se pot volatiliza cel mult sentimentele superficiale sau cele care n-au prins a se închega. De fapt toate capodoperele muzicii atestă năzuința spre armonizarea sensibilității și cugetării. Sentimentele exprimate de un Bach, un Beethoven, un Mahler au reprezentat obiectul unei minuțioase filtrări raționale și au fost subordonate unei ținte expresive ce depășea emoționalul, ridicîndu-se, cum ar fi spus Enescu, în „sferele albastre" ale concepțiilor sublime. Marile sensibilități nu numai că nu se feresc de razele cugetării, dar resimt ca vitală răsfrîngerea luminii lor asupra freamătului emotiv. A fugi de aceste raze dovedește o șubrezenie a însăși sensibilității. La ea se referea Pierre Boulez cînd spunea în Estetica și fetișurile: *„Ca să mărturisesc, cînd sensibilitatea răcește la cel mai mic curent de aer intelectual, dovedește că este foarte anemică".*

Scanned with OKEN Scanner

Cartea întîi

MUZICA —„REVELAȚIE MAI ÎNALTĂ DECÎT FILOSOFIA“?

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

ACTUL COMPONISTIC CA FENOMEN DE GÎNDIRE

„Dacă sînt privit ca intelectual — oricît de peiorativă s-ar voi anatema — nu mă pot decide să o consider drept injurie; dimpotrivă. Într-adevăr, n-am înţeles niciodată pentru ce muzicianului, şi compozitorului în special, i-ar reveni ca o primă datorie să-şi expedieze inteligenţa la magazinul de accesorii periculoase, ba chiar nocive; el are dreptul la gîndire ca toţi confraţii săi întru creaţie".

Pierre Boulez: Estetica şi fetişurile

1. Aparenţe ingenue

Numele lui Mozart a devenit pentru cei mai mulţi sinonim cu ideea de ingenuitate. Poate fi ceva mai incompatibil cu premeditarea elaborată şi reflecţia încordată decît acestă muzică ce pare să curgă nestînjenită din izvorul unei geniale naivităţi, neumbrite de problemele pe care spiritul turmentat al lui Wagner (ca să nu mai vorbim de cel al unui Schönberg) şi le pune cu o torturantă luciditate?

Mă îndoiesc că Mozart s-ar simţi măgulit ştiindu-se apreciat pentru absenţa reflexivităţii. El, desigur, n-a scris, ca Wagner, cincisprezece volume de estetică muzicală, dar imensa sa creaţie, scînteietoarea ei spiritualitate, capacitatea de perpetuă înnoire, şi însăşi impresia absolutei fluenţe, puteau toate acestea proveni din altceva dacă nu dintr-o gîndire înaltă şi inepuizabilă? Numai într-o închipuire simplistă pot capodoperele lua naştere din pură spontaneitate, dispensîndu-se de serviciile cugetării. Ceea ce dă strălucire unei opere este însă tocmai bogăţia şi ineditul ideilor, iar sursa acestora poate fi găsită numai într-o intensă ardere spirituală. Că la unii creatori gîndirea artistică se manifestă mai speculativ iar la alţii păstrează un caracter mai concret, aceasta este o chestiune de formă care nu diminuează ponderea factorului intelectual ca atare în procesul creaţiei. Nu putem spune că, bunăoară, la Nietzsche, care gîndea cu o concreteţe cvasi-poetică, activitatea

Scanned with OKEN Scanner

reflexivă joacă un rol mai mic decît în opera filosofică a lui Kant, acest prinţ al abstracţiunii, al conceptului pur. Asemănător stau lucrurile şi în muzică, pe care — nu fără temei — unii muzicologi au definit-o ca reacţie împotriva mentalităţii sentimentaloide: *arta de a gîndi prin sunete*. Mozart reprezenta firește alt tip de reflexivitate decît Wagner sau Schönberg, dar nici vorbă ca muzica lui să curgă din peniţă aidoma apei din robinet. Genialul „naiv" îşi elabora mental viitoarea lucrare cu o minuţie uneori dureroasă (lucrînd la actul al III-lea din *Idomeneo* se plîngea tatălui său că îi prilejuieşte „mai multă bătaie de cap decît o întreagă operă"), cuceritoarea fluiditate a frazei lui fiind rezultatul unei tensiuni lăuntrice febrile, acea tensiune la care făcea aluzie cînd spunea că, înainte de a redacta partitura, ideile muzicale s-au organizat deja în imaginaţia lui necontenit căutătoare[1]. Cel pe care calitatea intrinsecă a ideilor mozartiene nu-l convinge de strădania intelectuală necesară apariţiei lor, să parcurgă numeroasele scrisori ale compozitorului către tatăl său ori către Lorenzo da Ponte: va rămîne uimit de acuitatea cu care-şi punea problemele estetice ale creaţiei sale. Şi nu numai că era pe deplin conştient de ceea ce face şi de felul cum o face, dar îşi detesta colegii care, lipsiţi de idei, compuneau călăuziţi de inerţia docilităţii faţă de regulile tradiţionale. Criticînd pe autorii de librete proaste (şi îndeosebi „mizerabilele" librete ale operei italiene), el adăuga: „Dacă noi, compozitorii, am vrea să urmăm totdeauna la fel de ascultător regulile care erau foarte bune cîndva (cînd nu se cunoştea ceva mai bune decît ele) am face o muzică tot atît de mediocră ca libretele lor". Nu se poate şti dacă Mozart, trăind mai mult decît i-a permis necruţătorul destin, n-ar fi dat o expresie mai sistematică, mai discursivă esteticii lui, alcătuind acea „poetică muzicală" în care unii văd singurul semn al reflexivităţii evoluate. El s-a stins însă la 35 de ani, vîrstă la care Wagner de-abia începea să teoretizeze, pe baza a trei opere, şi la care Mozart părăsea lumea aceasta ca autor a peste 600 de opusuri.

---

[1] „Îndată ce deţin o arie, o alta vine să i se adauge, potrivit cu nevoile compoziţiei totale, ale contrapunctului şi instrumentării, încît toate bucăţile sfîrşesc prin a forma pasta... Opera creşte, o extind necontenit şi o fac din ce în ce mai distinctă, astfel încît compoziţia, oricît ar fi de lungă, ajunge să se completeze în mintea mea".

Scanned with OKEN Scanner

2. Ştiinţa construcţiei

Consideraţiile acestea se referă, de fapt, la toţi compozitorii de seamă cărora li se face un merit din pretinsa absenţă a reflexivităţii (Schubert, Chopin, Rossini, Bruckner etc.) şi al căror fel de a compune Mozart îl ilustrează cu maximă pregnanţă. Naivi în sensul unei candori sufleteşti de care nici un veritabil artist (nici Wagner şi nici Schönberg) nu s-ar putea lipsi, ei nu sînt cîtuşi de puţin naivi sub raportul gîndirii artistice, cum s-ar putea deduce din puţinătatea manifestărilor teoretice şi spontaneitatea exprimării. Dintr-un simplu elan al sufletului se poate naşte cel mult o melodie inspirată. Pentru a făuri însă capodopere, compozitorului îi este cu totul insuficientă vibraţia afectivă. O simfonie de Mozart, o sonată de Schubert, un concert de Chopin nu s-au născut printr-o revărsare pe hîrtia cu portative a generosului torent lăuntric, ci au presupus — dimpotrivă — o lucidă adunare a şuvoaielor sufleteşti şi o direcţionare a lor pe făgaşuri solid construite. Pînă şi forma cea mai elementară a muzicii culte, preludiul, se bazează pe o riguroasă dezvoltare a ideii muzicale şi necesită din partea compozitorului o ştiinţă a construcţiei; cu atît mai imperios necesară este măiestria de a arhitectura în formele complexe ale muzicii: o simfonie, o sonată, un concert. Numai cu exaltare sentimentală compozitorul nu poate face nimic: el trebuie să-şi poată prefigura liniile de forţă ale viitoarei opere, să-şi organizeze ideile în micro şi macrostructuri, să calculeze proporţiile diferitelor secţiuni, să aşeze blocurile sonore în aşa fel încît din îmbinarea lor să rezulte un trainic edificiu. Iată de ce o autentică creaţie implică, pe lîngă tensiunea trăirii, o încordare a gîndirii, care orînduieşte materia sonoră şi fereşte imaginaţia de mersul dezordonat spre care o poate împinge anarhismul propriu tumultului sufletesc. Putem spune împreună cu Th. W. Adorno că „rigoarea obiectivă a gîndirii muzicale, care singură conferă marii muzici demnitatea sa, a solicitat întotdeauna controlul atent al conştienţei subiective a compozitorului. Elaborarea unei asemenea logici a rigorii muzicale în detrimentul perceperii pasive a sunetelor în aspectul lor senzual defineşte noblеţea artistică, deosebind-o de amuzamentul culinar". În virtutea acestei logici a construcţiei, implicată de un superior proces al creaţiei, compozitorul încearcă, pe lîngă sentimentul de poet al sunetelor, senzaţia de arhitect (nu a

Scanned with OKEN Scanner

fost muzica de atîtea ori definită ca o arhitectură fluidă?) sau pe aceea de inginer (la care făcea aluzie Enescu cînd se compara — à propos de Octet — cu „un inginer, lansînd peste fluviu primul său pod suspendat“[1]). Şi aidoma inginerului sau arhitectului care, pentru a asigura desăvîrşită soliditate construcţiei, trebuie să se cufunde într-un calcul minuţios, compozitorul nu poate să nu se comporte într-o anumită măsură ca un matematician. „Compozitorul — spunea Enescu — este un matematician, sau mai precis spiritul matematic îl stăpîneşte întocmai inteligenţei infuze“. De notat că această reflecţie aparţine unui compozitor de cea mai romantică esenţă, aceluiaşi care definea muzica drept „un grai izvorît din inimă şi menit să aducă dragoste“. Ceea ce dovedeşte că nu există nici o contradicţie între mentalitatea romantică şi imperativul prin excelenţă intelectual al construcţiei riguroase. Este o prejudecată, provenită din necunoaştere, opinia că romantismul ar slăbi organizarea formală a operei, că — sub presiunea conţinutului afectiv — soliditatea acesteia s-ar destrăma. Nu despre aşa ceva e vorba la romantici — cum simplist se crede — ci despre o necontenită adaptare a arhitecturii la necesităţile mereu înnoite ale expresiei; structurîndu-se însă altfel decît în operele curente, noua organizare arhitectonică creează, celor obişnuiţi cu tiparele tradiţionale, impresia dezlînării sau informităţii. Tocmai pentru că în romantism subiectivitatea afectivă capătă o amploare fără precedent, problema construcţiei se pune cu o acuitate de asemenea fără precedent, compozitorul romantic trebuind să găsească noi şi noi tipare arhitectonice, adecvate ineditului, complexului, tulburătorului său mesaj emoţional. Şi cu cît romantismul se va amplifica, trecînd în postromantism şi apoi în expresionism, cu atît mai stringent va deveni pentru compozitor imperativul construcţiei. S-ar zice că muzica tipic expresionistă a lui Alban Berg e un vulcan a cărui lavă incandescentă înlătură din calea ei orice bariere formale: în realitate lucrurile sînt departe de a sta aşa, muzica lui Berg fiind expresia unui calcul extrem de detailat al organizării sunetelor — atît de detailat, încît, după ce analiza, într-o scrisoare către Schönberg, structura concer-

[1] Vezi de asemenea Honegger: „A scrie muzică înseamnă a ridica o scară fără a o putea sprijini de un perete. Nu există schelărie: edificiul în construcţie nu se ţine în echilibru decît prin miracolul unui fel de logică interioară, al unui simţ înnăscut al proporţiilor. Sînt în acelaşi timp arhitectul şi spectatorul operei mele...“

Scanned with OKEN Scanner

tului său pentru vioară, pian şi 13 suflători, compozitorul adăuga: „Dacă toate acestea ar fi aduse la cunoştinţa publicului, reputaţia mea de compozitor ar scade în măsura în care ar creşte cea de matematician". Aceste preocupări matematico-arhitectonice, inerente procesului creator, favorizează înrîurirea compozitorului de către unele cuceriri ale ştiinţei contemporane: el poate constata că anumite legi ale naturii, descoperite de savanţi şi convertite în formule matematice, sînt raportabile şi la fenomenul muzical ca arhitectură sau construcţie sonoră. „Trebuie cunoscute aceste legi matematice care nu sînt, de altminteri, nici mai mult nici mai puţin decît expresia densă şi strînsă a unui lanţ de raţionamente logice" — spunea Iannis Xenakis, compozitorul care a preconizat valorificarea muzicală a calculului probabilităţilor, întemeind aşa-zisa metodă componistică stocastică. „Stocastica, precizează Xenakis, creează posibilitatea unei viziuni fundamental filosofice. Ea permite mai întîi elaborarea plastică a unei viziuni, apoi conduce la cunoaştere". Abundenţa de spectaculoase forme sonore ale lucrării sale *Achorripsis* este, printre altele, rezultatul aplicării legii evenimentelor rare, formulată de Poisson.

3. Clarviziune

Permanenta şi încordata veghe intelectuală a compozitorului este o condiţie esenţială a reuşitei artistice. Se impun ca valori durabile prin profunzimea şi ineditul lor numai operele ai căror autori şi-au trecut mijloacele prin sita unui exigent control estetic. Timpul este necruţător cu acei compozitori care, lipsiţi de o superioară conştienţă artistică, scriu cum le vine la îndemînă, uzînd de locuri comune, lăsîndu-se duşi de inerţia conformismului sonor. Cum, de obicei, publicului îi face o deosebită plăcere ca, într-o muzică nouă, să recunoască intonaţii familiare (şi plăcerea sa e cu atît mai mare cu cît e mai mic efortul intelectual necesar descoperirii acestor intonaţii), compozitorul se vede în postura unui Sfînt Antoniu, asaltat de irezistibile tentaţii. Neputîndu-se ridica la o înţelegere elevată a menirii artistului, mulţi se lasă furaţi de ispita succesului imediat şi confecţionează comercial cantităţi de muzică uşor valorificabilă şi consumabilă: a compune este pentru ei

Scanned with OKEN Scanner

un meşteşug, deschizător de drum spre cîştig şi carieră — obiective prea acaparente pentru a mai lăsa loc şi timp pentru probleme de conştiinţă artistică. Unii compozitori practică acest conformism cu naiva convingere că, rostind truisme şi dedîndu-se unor pseudoromantice efuziuni (care dau publicului nepretenţios iluzia că este capabil să înţeleagă fără dificultate muzica modernă, ba chiar că a fost emoţionat) fac operă socială, slujesc înalte idealuri ale umanităţii, fraternizează cu poporul, apără muzica de primejdiile unei fantomatice decadenţe etc.: iluzie doveditoare a unei tipice carenţe de luciditate şi a cărei inconsistenţă viaţa nu întîrzie s-o demonstreze, şi încă fără cruţare (cum s-a întîmplat cu sutele de cantate, oratorii, uverturi, suite, simfonii dedicate aparent epocii noastre şi spiritelor ei înaintate, dar concepute într-un limbaj în care epigonismul întindea mîinile banalităţii şi vulgarităţii). Înregimentarea sub steagul conformismului care paralizează gîndirea creatoare nu provine însă totdeauna dintr-o lipsă de luciditate; există şi compozitori care ştiu că adevărata creaţie înseamnă descoperire, că valorile durabile se cuceresc printr-o eroică abnegaţie, că a cocheta cu gustul facil duce la degradarea talentului, că succesul răsunător obţinut prin asemenea cochetare preludiază o inevitabilă şi mortală tăcere care se va aşterne asupra operei aplaudate, — dar aceştia nu găsesc în ei puterea să reziste curentului, să respingă tentaţia satisfacţiilor imediate, să se călăuzească după comandamentele conştienţei cugetătoare. Nu oricui îi este dat să înţeleagă cu deplină luciditate rostul existenţei sale ca creator şi în acelaşi timp să realizeze neabătut tot ceea ce-i porunceşte o gîndire liberă de prejudecăţi şi imună la ispite. Pentru ca aşa ceva să se întîmple, clarviziunea intelectuală trebuie să fie dublată de o tenace voinţă etică.

4. Lupta pentru luciditate

Luciditatea se cucereşte de către compozitor printr-o luptă neobosită cu inerţia şi comoditatea din el, printr-o cernere tot mai exigentă — în sensul purităţii stilistice — a ideilor. Care pagină din ciclul de cvartete op. 18 ale lui Beethoven ne impresionează cel mai mult?

Scanned with OKEN Scanner

Adagio-ul din primul cvartet, *allegro*-ul cvartetului nr. 4 şi celebra *La malinconia* (finalul) din al şaselea — adică acelea în care tînărul Beethoven, îmboldit de o forţă din adîncuri misterioase, refuza să se mai conformeze docil tradiţiei lui Haydn şi Mozart, descoperind modalităţi noi, mai adecvate pateticului său mesaj, în curs de cristalizare. Aceste pagini apar de-a lungul celor şase cvartete ca momente de iluminare ale unei gîndiri deprinse a evolua în cadre prestabilite, dar aflată pe punctul de a-şi da seama că raţiunea ei de a fi constă în săparea unui drum propriu: raţiune de care, în ciclul următor de cvartete (op. 59 — *Razumovski*), Beethoven se arată a fi devenit, întru totul şi fără şovăire conştient. O dată cucerită, luciditatea devine o a doua natură, exercitîndu-se cu spontaneitate şi făcîndu-l pe compozitor refractar la sonorităţile de largă circulaţie care, aidoma expresiilor amplu uzitate, tind despotic să se substituie gîndirii personale. Compozitorul ieşit învingător din lupta cu sine însuşi îşi concepe creaţia sub semnul acelei mereu incandescente tensiuni pe care cu atîta intransigenţă o exprimă Varèse spunînd: „Refuz să mă supun numai sunetelor deja auzite". Tot timpul cît se desfăşoară procesul componistic, intelectul său scrutător se va afla într-o stare de neîntreruptă veghe, pentru a bara drumul formulelor demonetizate, soluţiilor de minimă rezistenţă, expresiilor care nu traduc fidel gîndul — duşmani ce pîndesc la tot pasul ideea pornită să se autodefinească; atunci cînd ajunge într-un impas, din care mulţi se salvează refugiindu-se în poncifele oferite de meşteşug şi bagajul cultural al memoriei, el nu va merge mai departe, ci, ca Honegger, va părăsi masa de lucru şi, instalîndu-se în fotoliul ascultătorului, se va întreba: „După ce am auzit cele ce precedă, ce mi-aş dori să urmeze pentru a-mi putea da, dacă nu fiorul genialităţii, măcar impresia reuşitei? Şi încerc să găsesc urmarea, nu formula banală pe care fiecare o prevede ci, dimpotrivă, un element de împrospătare, de activizare a interesului". Biciuindu-şi pînă la sfîrşitul vieţii extrem de exigenta sa luciditate, Beethoven a izbutit să nu devină niciodată sclavul formulelor descoperite de el însuşi, să-şi înnoiască necontenit limbajul, într-un mod adesea derutant pentru contemporani. Iar în ultimele cvartete (opusurile 127, 130, 131, 132, 133, 135) — lucrări paradoxale nu numai pentru contemporani dar şi pentru multe generaţii posterioare — exprimarea se arată tot timpul călăuzită

Scanned with OKEN Scanner

şi impulsionată de un spirit care, neputîndu-se menţine multă vreme într-un anumit climat sau pe un anumit plan, face fără încetare cotituri şi salturi, conducîndu-l pe ascultător — spre uimirea crescîndă a acestuia — din surpriză în surpriză. În continuarea tradiţiei beethoveniene, romanticii, postromanticii şi modernii au dezvoltat cu o intransigenţă din ce în ce mai mare principiul necontenitei transformări a materialului tematic, culminînd cu variaţia continuă adusă de metoda serială; refuzînd să repete identic o idee şi preconizînd perpetua ei modificare, concepînd cu alte cuvinte compoziţia ca pe o înşiruire de evenimente sonore mereu noi, curentele moderne radicale impun compozitorului o formidabilă concentrare intelectuală (de aici reproşul intelectualismului) fără de care n-ar fi posibilă neîntrerupta primenire a substanţei muzicale şi ocolirea formulelor curente. Nu trebuie să se creadă că înainte de Beethoven gîndirea nu s-ar fi aflat pe un prim plan în activitatea compozitorului, că la Machault, la Palestrina, la Bach, la Gluck creaţia ar fi depins într-o mai mică măsură de efortul intelectual (ceea ce, pentru unii, ar echivala cu o virtute: muzică — chipurile — spontană, neumbrită de speculaţiile unui spirit cerebralizat pe care, cum se ştie, mulţi le-au reproşat ultimelor cvartete de Beethoven). Muzica postbeethoveniană se deosebeşte de cea prebeethoveniană numai prin aceea că, în cadrul ei, gîndirea îşi caută o altă logică şi că evoluţia ei în timp se produce cu o viteză sporită. Compozitorul veritabil nu s-a putut însă niciodată lipsi de lumina intelectului clarvăzător: cum ar fi putut firava melodie gregoriană să cunoască peripeţiile epocii polifonice şi apoi ale celei armonice, cum s-ar fi putut constitui şi dezvolta orchestra simfonică, cum şi-ar fi putut muzica alcătui vastul său repertoriu de genuri şi forme dacă n-ar fi existat această strădanie neobosită a marilor artişti de a descoperi sonorităţi şi structuri noi, de a le elabora temeinic, de a le purifica de modalităţile vechi sau a le contopi cu ele? Aş sugera celor ce cred că doar în veacul XX crearea muzicii ar fi devenit un act raţional, să studieze atent mentalitatea compozitorilor din vremea înfloririi polifoniei (secolele XIV, XV, XVI); rămînînd uimiţi de caracterul speculativ al preocupărilor lor, de altă natură dar nu mai puţin intense decît ale contemporanilor noştri, ei îşi vor da seama că nu secolul XX a inventat reflexivitatea (fie ea chiar şi foarte aridă) în procesul componistic, şi vor înţelege de ce în secolul

Scanned with OKEN Scanner

al XVIII-lea un Leibniz putea defini muzica drept „exercițiu de aritmetică al sufletului care nu știe să numere", iar Rameau considera că „muzica este o știință care trebuie să aibă reguli simple", că „aceste reguli trebuie extrase dintr-un principiu evident, iar acest principiu nu poate fi cunoscut fără ajutorul matematicilor". Cînd vedeau în speculația matematică o parte integrantă a gîndirii componistice, un Enescu, un Berg sau un Xenakis nu descopereau așadar nimic nou, ba din contră se situau pe făgașul unei tradiții, pe al cărei fir cercetătorul curios poate coborî pînă în timpurile lui Pythagora.

Preț al marilor înfăptuiri, al progresului muzicii, luciditatea mereu trează a conștienței generează în același timp o dureroasă tensiune. „Mulți oameni și-l imaginează pe compozitor ca pe un privilegiat, petrecîndu-și viața pe un pat de trandafiri — spunea Enescu. O, iluzie! În ceea ce mă privește, îl voi descrie ca pe un om pradă torturilor ce erau aplicate odinioară martirilor". Aici poate fi găsită o explicație a incapacității unor muzicieni de a urma imperativele conștiinței lor artistice: nu se simt în măsură să suporte chinuitoarea încordare implicată de acestea. Putem intui intensitatea rezistenței solicitate din spectacolul trist oferit de unii compozitori de geniu care, după o strălucită ascensiune, eșuează obosiți în autopastișare, dovedindu-se a nu mai fi în stare de acea concentrare care-i dusese cîndva la uimitoare descoperiri: cazul lui Șostakovici este, în această privință, dintre cele mai tipice. Lupta neobosită cu inerția și comoditatea este deci necesară nu numai cuceririi dar și păstrării lucidității. Dacă muzicianul simte că nu dispune de puterile fizice trebuitoare unei asemenea lupte, este preferabil să-și impună tăcere asemenea lui Rossini — care a dovedit sub acest aspect multă decență etică și artistică — decît să apară ca umbra jalnică a unei torțe stinse, a cărei amintire nu poate fi decît întunecată prin această încăpățînare de a vorbi cu orice preț, chiar dacă nu mai are nimic de spus.

5. „Îndeletnicire metafizică tainică a sufletului care nu știe să filosofeze"

Gîndind într-un mod care prezintă analogii cu preocupările arhitectului, inginerului, matematicianului, compozitorul ascultă însă, mai

Scanned with OKEN Scanner

presus de orice, de imboldul spre un ţel ce transcende caracterul arhitectonic, constructiv, matematic al combinaţiilor de sunete. Compoziţia muzicală este într-adevăr, aşa cum s-a spus, arta de a gîndi prin sunete, dar, într-un proces de autentică creaţie, sunetele se organizează sub imperiul necesităţii compozitorului de a-şi limpezi şi obiectiva atitudinea sa faţă de viaţă, felul cum înţelege sensul acesteia. Doar aparenţa poate fi uneori aceea a unui joc formal gratuit; în realitate, chiar dacă nu-şi deliberează intenţiile creatoare, compozitorul înlănţuie şi combină sunetele pentru a spune ceva ce se află dincolo de sonor, deasupra lui. Menuhin îi era recunoscător lui Enescu pentru a fi învăţat de la el să înţeleagă muzica „şi dintr-un alt punct de vedere, mai profund decît cel muzical" — adică, precizăm noi, din punctul de vedere al acelei năzuinţi spre o lume spirituală transcendentă sonorului.

Este o năzuinţă *imanentă* actului componistic. Cînd Beethoven şi-a conceput *Cvartetul op. 74* el nu a făcut declaraţii care să ateste că ar fi urmărit altceva decît să scrie un *Cvartet în mi bemol major*, dar din desfăşurarea părţilor reiese cu absolută evidenţă că întreaga construcţie a ţîşnit din dorinţa de a exprima zbuciumul unei conştiinţe care, suferind pînă la deznădejde într-o singurătate apăsătoare *(Adagio)*, ştie să se smulgă durerii printr-o mişcare psihică energică *(Scherzo)*; nu pentru a se lăsa dus de valurile amăgitoare ale unui optimism facil, ci pentru a găsi seninătatea contemplaţiei resemnate, acea bucurie spiritualizată şi liniştită a creaţiei, pe care le evocă în variaţiile allegretto-ului final; arta: iată suprema înţelepciune, suprema satisfacţie, suprema mîngîiere — şi Beethoven, ca un nou psalmist, îşi înstrunează harfa (este de altfel cvartetul „harfelor"!) făcînd ca de sub degetele sale să se înalţe cîntul împăcării luminoase cu sine. Caracterul temelor, felul de a le confrunta şi dezvolta, structura armonică şi pulsaţia ritmică, procedeele instrumentale (printre care sugestivul pizzicato, amintind sonoritatea harfei), organizarea formei muzicale cu libertăţile ei mai mari sau mai mici faţă de tiparele clasice — toate se supun acestui mesaj care direcţionează din adîncuri de conştiinţă, enigmatice poate chiar şi pentru autor, actul creaţiei componistice.

Năzuinţa de a contura prin sunete o anumită atitudine faţă de viaţă nu trebuie circumscrisă la muzica aşa-zisă expresivă, adică cea constînd din alternarea unor afecte reliefate şi contrastante care se

Scanned with OKEN Scanner

înlănţuie într-un tot aproape programatic. Chiar făcînd operă de muzică „pură“ sau arhitecturală, compozitorul, dacă bineînţeles are ceva de spus, este ghidat de o intenţie transcendentă construcţiei sonore: *Arta fugii* de Bach nu este doar un ingenios exerciţiu contrapunctic — cum este adesea înfăţişată, uitîndu-se că un artist ca Bach, la amurg de viaţă, nu se putea deda unui joc mai mult sau mai puţin scolastic; şi că, în pragul intrării sale în eternitate, orice conştiinţă sensibilă, şi mai ales una genială, „nu mai are decît o dorinţă pe lume: să tălmăcească pînă în ultima clipă ceea ce freamătă în ea, să stoarcă pînă la ultima picătură sucul sălbatic pe care anii l-au copt“ (Enescu). Uimitoarea însuşire a celor 15 fugi şi 4 canoane, derivate toate din aceeaşi temă, este în fond cel mai romantic imn înălţat raţiunii pentru forţa ei de a plăsmui, construi şi domina, forţă cu adevărat demiurgică. Cum să nu cînte Bach lumina intelectului uman cînd ea continuă să strălucească în spatele privirilor stinse şi într-un trup aproape prăbuşit? Semnificaţia adîncă a acestei lucrări, care pare a nu-şi propune altceva decît demonstrarea unei uluitoare măiestrii contrapunctice, îţi apare şi mai limpede cînd priveşti ultima pagină a partiturii, rămasă neterminată, pe care unul din fiii compozitorului scrisese: „murind, J.S. Bach îşi întrerupse aici lucrul“ — şi fraza muzicală rămîne suspendată ca şi cum lumina care îşi împrăştiase generos razele ar fi fost brusc, nemilos scurtcircuitată. Raţionalismul *Artei fugii* nu numai că nu reprezintă aşadar o dezumanizare a expresiei, dar creşte din cea mai dureroasă umanitate, ca o manifestare a demnităţii şi forţei omului în faţa destinului [1]. Deşi aparţinînd unui alt gen de muzică decît *Matthäus-Passion* bunăoară, *Arta fugii* nu este principial deosebită de acest emoţionant oratoriu în care Bach dădea expresie aceleiaşi profunde veneraţii pentru spiritualitatea oţelită de o înţelepciune care stăpîneşte durerea şi purifică suferinţa; singura deosebire este că în *Arta fugii* elementul confesiv-emoţional se află în umbră, pe primul plan fiind împinse noblеţea şi limpezimea unei gîndiri sigură de sine, de nezdruncinat. Această problemă pe care o pune muzica lui Bach are o semnificaţie mai generală: să nu ne grăbim a lua

[1] Această superioară justificare a raţionalismului muzical este însă ignorată de către cei care se grăbesc să identifice prezenţa cugetării suverane cu o pretinsă pierdere sau diminuare a omenescului, ca şi cum capacitatea de a gîndi şi de a subordona totul imperativelor raţiunii n-ar fi cel mai înalt atribut al omului.

Scanned with OKEN Scanner

creaţiile cu un profil prin excelenţă arhitectural, cum sînt cele ale lui Hindemith, Webern, Stravinski, drept manifestări ale gratuităţii estetice în procesul creaţiei. Orice autentic compozitor dă un sens superior activităţii sale, îi atribuie o funcţie socială importantă şi nu poate fi mai dureros jignit decît atunci cînd este privit ca un producător de distracţii; Hindemith, Webern, Stravinski nu au putut aşadar, chiar într-o muzică aparent „pură", să nu pună ceva din gravitatea cu care şi-au înţeles rostul în viaţă. Nu formalismul sau divertismentul au constituit pîrghia estetică a creaţiei lor, ci o viziune raţionalistă a existenţei care, de altfel, atunci cînd este sincer şi intens trăită, îşi are nu numai frumuseţea dar chiar romantismul ei (şi în această privinţă cei care l-au denumit pe Bach „romanticul polifoniei" au fost întru totul întemeiaţi). Interpreţii mari ştiu că întotdeauna în arhitectul Bach trebuie găsit şi relevat poetul filosof Bach, şi de aceea cînd Menuhin, cu ansamblul său, cîntă *Ofranda muzicală*, sau Wanda Landovska *Clavecinul bine temperat*, ei dezvăluie tot ce este patetică vibraţie umană, ascunsă în grandioasele şi doar aparent glacialele construcţii sonore (ceea ce rămîne pe deplin valabil şi pentru reprezentanţii „raţionalismului" modern: oricît ar fi ei de „cerebrali", Hindemith, Webern sau Stravinski conving doar în măsura în care şi-au găsit tălmăcitori capabili a dezvălui fiorul uman ascuns — şi uneori foarte bine ascuns! — în opera lor). Hubov vedea în creaţia lui Bach un echivalent muzical al filosofiei leibniziene a monadelor [1]; Ralea făcea o analogie între marele compozitor şi Kant; personal cred că în muzica lui Bach îşi găseşte întruchiparea mai degrabă idealul etic preconizat de contemporanul său Spinoza. *Etica* acestuia îl ţine pe cititor la distanţă prin modul ei de demonstraţie bazat în chip exclusiv pe metoda geometrică a axiomelor şi teoremelor, cam tot aşa cum îl ţine muzica lui Bach pe ascul-

---

[1] „Teza lui Leibniz: « Să obţinem cu ajutorul intelectului determinarea spre ceea ce este mai bine — iată gradul cel mai înalt de libertate... » ar putea servi ca un « epigraf », ca o regulă călăuzitoare în activitatea componistică a lui J. S. Bach. Principiul filosofiei lui Leibniz — « monada » — este în fond expresia filosofică a înţelegerii temei muzicale de către Bach (a « temei germene »). Dezvoltarea « continuă » (« dezvoltarea prin sine ») a tematismului lui Bach este bazată pe acel « principiu al activităţii care nu cunoaşte repaos », pe care Feuerbach îl considera drept o trăsătură caracteristică a filosofiei lui Leibniz". (G. Hubov, *Bach*, Bucureşti, 1960).

Scanned with OKEN Scanner

tătorul încă neobişnuit cu rigoarea şi sobrietatea discursului său. Dar odată înlăturată sfiala care-l împiedică pe cititor să forţeze porţile acestei fortăreţe scolastice, odată ce pătrunde în intimitatea gîndurilor spinoziene, el îşi dă seama că toată această impunătoare construcţie geometrică, cu înfăţişare atît de rigidă, a izvorît din dorinţa autorului de a rezolva în modul cel mai logic, cel mai convingător, problema de căpetenie a vieţii omului: cum poate fi atinsă fericirea? — cea mai umană, cea mai emoţională problemă care poate frămînta conştiinţa. Excesivul raţionalism al formei nu este decît un tribut plătit de Spinoza interesului general care-i cuprinsese pe gînditorii epocii pentru metodele de investigaţie şi expunere ale matematicii şi mecanicii, ştiinţe ce ajunseseră să cîştige un înalt prestigiu în vremea aceea. Mai mult decît atît: din lectura *Eticii* îţi dai seama că Spinoza cunoştea din proprie experienţă afectivă forţa, complexitatea, nuanţele cele mai intime ale sentimentelor, influenţa pe care acestea o exercită asupra vieţii spirituale a omului. Altfel n-ar fi putut crea un tablou atît de înfricoşător al ravagiilor pe care atotputernicia afectelor le produce în sufletul omenesc, aşa cum a zugrăvit în penultima secţiune a cărţii sale, intitulată *Despre sclavia omului sau despre puterile afectelor*. Dar tocmai pentru că îşi dădea seama că pe această cale fericirea este cu neputinţă de atins, preconiza Spinoza acea necruţătoare supremaţie a raţiunii care să ţină în frîu pornirile oarbe ale afectivităţii. Nu însă un intelect uscat şi rece contrapunea Spinoza irezistibilului tumult emoţional — aceasta ar fi dus la o sărăcire a vieţii sufleteşti şi totodată n-ar fi rezolvat problema înfrîngerii puterii distrugătoare a afectelor — ci năzuinţa de a cunoaşte, devenită necesitate a afectivităţii, activitatea intelectuală transformată în declanşator şi mobil al vieţii noastre emoţionale — ceea ce filosoful olandez denumea „amor Dei intellectualis“. Numai cînd omul va fi liber de tirania afectelor, cînd în viaţa sa sufletească va domina raţiunea lucidă aducătoare de linişte şi seninătate, va putea el cunoaşte adevărata fericire. Acesta este sensul ultimei părţi a *Eticii*, intitulată *Despre puterea intelectului sau despre libertatea omului*. Am făcut această digresiune spinoziană pentru că locul pe care principiul raţional îl ocupă în gîndirea muzicală a lui Bach este identic: raţiunea este la Bach suverană şi atotputernică nu pentru că neagă în chip orgolios furtunile sufletului ci pentru că le domină, nu pentru că rămîne surdă

Scanned with OKEN Scanner

la întrebările pătrunse de înfiorare ale acestuia, la problemele grave ale conștiinței, ci pentru că le ascultă, le înțelege și le rezolvă cu cea mai adîncă înțelepciune.

Dacă pornim de la premisa că nu există creație majoră și durabilă fără o gîndire superioară, în altă lumină ne va apare opera unor muzicieni de geniu reputați prin candoarea și spontaneitatea cuceritoare a firii lor, acei muzicieni pe care unii îi laudă iar alții îi critică pentru a nu-și fi complicat existența cu probleme speculative. Faptul că nu și-au conceptualizat trăirea, nu i-a făcut pe un Schubert, pe un Chopin, pe un Bruckner, mai puțin reflexivi ca muzicieni; aparența ușurinței divine (de altfel rod al unui migălos travaliu: Chopin depunea în elaborarea compozițiilor sale o trudă extenuantă și deznădăjduită, contrastantă cu modul spontan în care le schița, iar Bruckner nu mai ostenea în a-și reface simfoniile în chinuitoarea lui căutare a unei expresii perfect adecvate idealului prefigurat) exprimă la ei nu absența problemelor de conștiință sau de construcție, ci pur și simplu noblețea serafică a gîndirii și sensibilității. Acestor spiritualități serafice nimic din ce-i omenesc nu le-a fost străin. Luminozitatea, candorile, extazurile, jubilațiile exprimă nu fericirea „celui sărac cu duhul" (există și o asemenea muzică ...) ci visul după un ideal, după acel ideal ce pîlpîie printre negurile unei existențe al cărei tragism Schubert l-a evocat în *Neterminata*, Chopin în *Balada în sol minor*, Bruckner în *Simfonia a VII-a*. Naivitatea acestora este căutare a purității din perspectiva a ceea ce Schiller denumea atitudine „sentimentală" (în opoziție cu cea „naivă"), perspectivă care, tradusă în limbajul secolului al XX-lea, este aceea a intelectualului muncit de întrebări neliniștitoare. Dacă ne gîndim la motivele interogative — febrile și convulsionate — care abundă la Schubert și Chopin, la sentimentul dizolvantei singurătăți care-i însoțește ca o umbră, la venerația lui Bruckner pentru muzica lui Wagner, această expresie tipică a conștiinței filosofice turmentate — (de care de altfel a fost puternic influențat și căruia i-a dedicat *Adagio*-ul din „a VII-a") — ne vom da seama de netemeinicia imaginii acestora ca spontaneități pure și străine de reflexivitate. Da, ca om, Bruckner a fost de o angelică simplitate, dar cînd asculți andantele *Simfoniei a IV-a (Romantica)* îți dai seama că această aparență nu-l împiedică să gîndească la cea

Scanned with OKEN Scanner

mai înaltă tensiune. Sînt artişti — şi desigur Mozart rămîne prototipul lor — care ştiu să vorbească despre cele mai serioase probleme ale vieţii fără să se crispeze, păstrînd pe buze un surîs, de obicei voalat de o uşoară tristeţe (semnul durerii învinse!). Capacitatea lor de gîndire nu este prin nimic inferioară celei exprimate în operele de orientare declarat (sau ostentativ) filosofică: spre deosebire de Bruckner bunăoară (care nu cred să fi scris măcar un articol toată viaţa lui) Liszt era şi un eminent spirit teoretic (în a cărui gîndire influenţa hegeliană este cît se poate de evidentă) iar în muzica sa „filosofează" după toate regulile gravităţii romantice, dar nu-ţi trebuie decît o elementară iniţiere pentru a nu pune *Preludiile*, şi nici măcar *Faust-Symphonie*, deasupra oricăreia dintre simfoniile lui Bruckner. Ca să nu mai vorbim de complexitatea arhitecturală a unei sonate de Schubert sau Chopin, a unei simfonii de Bruckner: din pură şi divină inspiraţie, fără o neobosită prezenţă a intelectului care conduce ideea şi organizează întregul, acestea nu ar fi putut lua naştere.

Dacă lui Beethoven sau lui Schubert, lui Chopin sau lui Bruckner li s-ar fi vorbit într-un asemenea spirit despre muzica lor, ei ar fi rămas desigur miraţi: ar fi spus, probabil, că nu şi-au pus astfel de ţeluri, că nu s-au gîndit nici o clipă să facă filosofie — disciplina aceasta fiind mult mai pe măsura lui Kant şi Hegel —, că dorinţa lor n-a fost decît să scrie muzică şi, eventual, să pună în această muzică tristeţea unei iubiri neîmpărtăşite sau bucuria unui vis realizat. Faptul că mulţi compozitori nu premeditează muzicii lor semnificaţii filosofice (pe care alţii, adesea postum, le descoperă) nu diminuează însă caracterul reflexiv al procesului componistic. Îndoielile privitoare la sensul filosofic al creaţiei muzicale dispar din momentul în care îţi devin clare compatibilitatea dintre reflexivitate şi starea de exaltare din care se nasc capodoperele, conţinutul intelectual al unei tensiuni psihice cu aparenţe de iraţionalitate. Cugetarea compozitorului nu este identică cu cea a filosofului conceptual (deşi între ele — cum vom vedea — sînt mai multe puncte de contact decît se crede), ea exercitîndu-se pe un teren de spontaneitate, de combustiune afectivă, de intensă participare a forţelor subconştientului; dacă activitatea reflexiv-filosofică a compozitorului nu se remarcă totdeauna, acest fapt ilustrează nu absenţa ei, ci dificultatea de a o disocia din com-

Scanned with OKEN Scanner

plexul de elemente iraţionale cu care se întrepătrunde intim. Luciditatea compozitorului este o luciditate sui generis, clarviziunile ei putîndu-se produce la temperaturile cele mai înalte şi neimplicînd detaşarea de subiectivitate sau respingerea chemărilor din subteranele psihicului [1]. Schopenhauer îi compara pe muzicieni unor fiinţe mediumatice: aduse în stare de transă, ele rostesc şi revelează adevăruri cutremurătoare pe care n-ar fi capabile să le spună cînd sînt treze. Dînd la o parte ceea ce şchioapătă în această comparaţie, putem reţine însă ideea caracterului spontan propriu reflexivităţii compozitorului: el gîndeşte despre existenţă sub imperiul naturii însăşi a procesului componistic care — cum vom vedea, în virtutea specificului muzical — are un pronunţat caracter filosofic. Compozitorul poate detesta filosofia conceptuală, dar în schimb — şi fenomenul e cît se poate de curent — el are sentimentul că ceea ce scrie pe hîrtia cu portative îi este şoptit sau poruncit de o forţă mai puternică decît el, de o necesitate inexorabilă a spiritului. „Crezi că mă gîndesc la o mizerabilă de vioară cînd spiritul îmi ordonă ce trebuie să scriu?“ îi spunea Beethoven violonistului Schuppanzig. Enescu gîndea aproape identic: „Îndrumat de o idee, o putere nevăzută îţi înşiruie imaginile, ţi le împleteşte, ţi le urzeşte“. Compozitorul îşi închipuie că nu face decît muzică, nu manifestă nici un fel de veleităţi de a rivaliza cu un Kant sau Hegel, şi iată că, totuşi, de sub pana sa, ies adevărate revelaţii asupra omului şi naturii, vieţii şi morţii, existenţei şi destinului. Împrejurare care îl determina pe Schopenhauer să modifice cunoscuta definiţie leibniziană a muzicii din: *musica est exercitium aritmeticae occultum nescientis se numerare animi*, în: *musica est exercitium metaphysicae occultum nescientis se philosophare animi.*

---

[1] Despre caracterul intuitiv, spontan şi imanent al gîndirii filosofice în creaţia componistică, Lunacearski a făcut o reflecţie ce mi se pare întru totul actuală: „Fiecare autentic muzician, fiecare mare compozitor este şi poet, iar fiecare compoziţie este, desigur, şi o operă poetică şi, într-un anumit grad, chiar filosofică, dat fiind că orice poezie profundă, care se face ecou al unor mari trăiri sufleteşti, este, mai mult sau mai puţin, înrudită şi cu atitudinea omului faţă de lume. Cu atît mai mult cu cît ştim foarte bine că filosofia nu este numai observare şi reflexie asupra datelor experienţei conform legilor logicii, dar şi percepere intuitivă a lumii, majoritatea filosofilor fiind în fond poeţi care şi-au scris poemele lor despre lume“. *(Despre Skriabin).*

Scanned with OKEN Scanner

6. Cuvîntul clarificator

Materialul muzical favorizează prin chiar specificul său elanul gîndirii compozitorului spre înălțimile generalizărilor universal-umane. Nefiind figurativă, ca pictura sau poezia, muzica se realizează în toată plenitudinea menirii sale atunci cînd compozitorul face din interioritate și explorarea abisului ei, pîrghia creației; a medita asupra existenței, a încerca să-i dezvăluie sensurile, a se comporta, cu alte cuvinte, ca un filosof, este de aceea chemarea sa nu numai cea mai înaltă ci și cea mai firească. Beethoven intuia această chemare: „A zugrăvi — spunea el — este apanajul picturii. În privința aceasta poezia se poate socoti și ea norocoasă, în comparație cu muzica; domeniul ei nu este atît de limitat ca al meu; în schimb însă, al meu pătrunde mai adînc în alte zone; și nu e chiar atît de ușor să ajungi pe meleagurile împărăției mele". Meleaguri asupra cărora Beethoven aruncă o destul de limpede lumină cînd spune că muzica este o revelație mai înaltă decît înțelepciunea, ba chiar decît filosofia, că cel ce va înțelege sensul muzicii lui se va ridica deasupra ticăloșiilor în care se tîrăsc ceilalți.

Pe de altă parte însă, compozitorul resimte ca pe o insuficiență această forță generalizatoare a limbajului său, generalitate însemnînd și echivoc. În conștiința lui se plămădesc și gînduri pentru a căror rostire pînă la capăt sunetele muzicale singure nu sînt deajuns. În asemenea clipe compozitorul — din „sferele lui albastre" — îl privește cu invidie pe poet care poate împinge precizia ideatică a expresiei oricît de departe dorește. Din această aspirație spre limpezirea intelectuală a mesajului său filosofic ia naștere fenomenul pe care l-a surprins Wagner la Beethoven. Dîndu-și seama mai limpede decît toți predecesorii săi că „muzica pură . . . nu poate să dea singură reprezentări determinate, exacte, ale omului material și moral determinat", Beethoven încearcă în *Simfonia a V-a* „să ducă expresia muzicii sale aproape pînă la rezolvarea morală, dar totuși fără a o exprima în mod absolut". *Simfoniile a VI-a* și *a VII-a* reprezintă pași înainte pe drumul intensificării forței și expresivității etice a muzicii. Experimentînd toate posibilitățile de expresie ale muzicii, Beethoven se vede ajuns „la punctul în care navigatorul începe a arunca sonda pentru a măsura adîncimea mării, punctul unde simte, sub ape, profilarea țărmului noului continent. Este momentul cînd el

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să se decidă dacă va reveni spre oceanul fără fund sau va arunca ancora în noul ţărm. Nu un simplu capriciu de navigator îl împinsese pe maestru atît de departe în larg; trebuia şi voia să abordeze noua lume spre care întreprinsese această traversare. Azvîrli cu putere ancora şi această ancoră fu *Cuvîntul*. Nu era însă un cuvînt oarecare, insignifiant, aidoma celor rumegate în gura cîntăreţului la modă, ca un simplu cartilaj al sunetului vocii; era cuvîntul necesar, atotputernic, rezumînd totul, şi în care se poate vărsa torentul impetuos al sentimentului izvorît din inimă; portul sigur pentru rătăcitorul neliniştit; lumina care străluceşte în noaptea dorinţei infinite. Cuvîntul pe care omul răscumpărat îl smulse din fundul sufletului său şi pe care Beethoven îl aşează ca pe o coroană în vîrful compoziţiei sale, acest cuvînt fu: *Bucurie!* Şi prin acest cuvînt el strigă oamenilor: „Fiţi îmbrăţişaţi, milioane! Un sărut lumii întregi". Experienţă retrăită de Mahler cînd compunea *Simfonia a II-a:* „Cînd concep o frescă muzicală mă apropii de un punct în care trebuie să recurg la cuvînt ca purtător al ideii mele muzicale. Asemănător trebuie să fi simţit şi Beethoven cînd a compus *Simfonia a IX-a*".

Vorbind despre însoţirea muzicii de cuvînt nu avem în vedere compoziţiile destinate a ilustra un peisaj, o povestire; cu toate performanţele de ingeniozitate descriptivă care le reuşesc, ele reprezintă un fenomen de îngustare a posibilităţilor şi menirii muzicii, mai ales atunci cînd autorii lor nu ţin seamă că muzica este — cum zicea Beethoven — „mai mult expresie a trăirii decît pictură". Ne referim la acele cazuri cînd cuvîntul tîşneşte spontan din gîndirea muzicală ca o prelungire clarificatoare, ca o punte aruncată spre ţărmul ideii pregnant determinate. Dacă în poemul simfonic *Vox maris* — una din ultimele sale lucrări — Enescu îşi propune să evoce dezlănţuirea unei furtuni şi pieirea, în adîncul apelor răscolite, a marinarului care sărise în ajutorul celor aflaţi în primejdie — o face nu pentru a coborî de la înălţimile intelectuale la care îi plăcea să planeze (Enescu, se ştie, a frecventat extrem de rar programatismul descriptiv, chemarea majoră pe care o simţea în el fiind aceea a meditaţiei existenţiale, a lumii esenţelor, a visului înaripat) ci, dimpotrivă, pentru a accentua caracterul filosofic al mesajului său. Plecînd de la o concepţie instrumental-simfonică a ceea ce urmăreşte să spună, Enescu introduce vocea umană, aducătoare de precizie raţională, din cînd în cînd pe parcurs şi atît cît este necesar pentru ca ideea să

Scanned with OKEN Scanner

iasă din nebuloasa afectivității nedeterminate. Atmosfera de liniște încordată, misterioasă pe care o schițează expunerea prelungită a primei teme de către orchestră este străpunsă de recitativul tenorului, adevărat *motto* al lucrării: „Nu vreau să îndur întunecatul chin al morții voastre, pămînteni! Vreau ca atunci cînd sîngele-mi va îngheța în vine, din supremul potir al mării să sorb amarul cu gustul lui puternic". Intervenție extrem de lapidară, dar suficientă pentru a face ca din enigmaticul fluid muzical să se cristalizeze o presimțire tragică, proiectată pe grandiosul fundal marin care este luat aici, desigur, ca simbol al abisului neființei. Vocea tenorului se mai aude o dată în cursul dezvoltării, cînd apele torentului muzical se învolburează: „Marinari, îmbarcarea!" — răspuns înfrigurat la o chemare disperată. Culminația tragică a dramei simfonice își va dezvălui fără echivoc sensul. Cuvintele nu mai sînt, de aceea, necesare: acel *Miserere domine*, cu angoasă rostit de către soprană, nu aduce de fapt o precizare — este formula funebră rituală, inclusă în țesătura simfonică pentru a da o rezonanță solemnă funestului deznodămînt. La aceste punctări se reduce intervenția programatică a cuvîntului, dar, odată epuizat rolul acestuia, compozitorul nu renunță la aportul estetic al vocii umane, pe care o tratează ca instrument obligat: corul mut, amintindu-l pe cel din paradisiacul final al *Simfoniei a III-a*, contribuie la nimbul de sublimă resemnare și reculegere care aureolează jertfa, după ce, pe parcursul poemului, avusese cîteva sugestive exclamații menite a accentua dramatismul unor situații (ca de pildă strigătul îngrozit, în momentul catastrofei). Literaturizarea expresiei enesciene are însă un cu totul alt caracter decît în muzica descriptivă curentă, a cărei estetică imitativă e atît de tipic întruchipată de poemul simfonic straussian. Nu de la imperativele programului pornește compozitorul — spre deosebire de atîția confrați ai săi care remorcau muzica literaturii — ci de la o necesitate a conștiinței cugetătoare. El a vrut nu să ilustreze o poveste, ci să împărtășească semenilor săi anumite reflecții asupra existenței umane, esența unei zbuciumate experiențe sufletești. Este înțelepciunea amară a celui care s-a dăruit fără să primească ceva în schimb, care vede cum gura neantului se pregătește să înghită iremediabil toate iluziile și generozitățile. Viața ne ispitește să intrăm în marea vîltoare să-i, dedicăm energie, abnegație, credință, pentru ca din toate acestea, atunci cînd destinul le fulgerează, să nu rămînă decît cenușă.

Scanned with OKEN Scanner

Omul tinde spre înfrăţire şi solidarizare cu ceilalţi dar, mai devreme sau mai tîrziu, el constată că este singur într-un univers absurd, în mijlocul căruia găseşte doar ostilitate — în cel mai bun caz indiferenţă: oceanul care s-a dezlănţuit cu furie pentru a-şi recăpăta calmul de îndată ce pîntecul său a devorat jertfa umană („Marea şi-a înghiţit prada. Sătulă, îşi recapătă liniştea. O jertfă care a potolit mînia zeilor mării" — comentează Enescu în *Amintiri*). Această condiţie tragică a omului este privită de muzician cu o nobilă resemnare, din care nu lipseşte mîndria pentru forţa şi măreţia omului, chiar atunci cînd ştie că va fi strivit de ele. Vibrează însă în această conştiinţă a grandorii umane şi chinuitoarea nelinişte pe care spectrul fatalităţii tragice nu poate să n-o trezească într-o inimă îndrăgostită de viaţă: de aici acel freamăt lugubru al percuţiei din ultimele măsuri ale muzicii, după ce în coda se desfăşurase o splendidă frumuseţe imnică (ceea ce face posibile unele apropieri între viziunea enesciană şi un anumit existenţialism, mai ales cel tragico-eroic propriu gîndirii lui Camus). Ar fi ridicol să încercăm a da certificate de justeţe sau a pune notă acestei filosofii. Ceea ce se poate spune — şi reprezintă de fapt esenţialul — este tulburătoarea sinceritate cu care Enescu împărtăşeşte semenilor săi aceste reflecţii. Sinceritate provenită din faptul că — aşa cum spune compozitorul — „eu însumi mi-am făcut scenariul, mai bine zis l-am trăit. Da, am văzut tot ce voi descrie". Mesajul enescian, cu adînci rădăcini autobiografice (ceea ce nu-i diminuează universalitatea, căci Enescu ştie să dea individualului rezonanţe general-umane) ne face să ne reamintim sumbra confesiune ce a precedat sfîrşitul: „Cele două războaie au fost catastrofe universale, iar viaţa mea nu este decît o catastrofă individuală". Pornind nu de la literatură ci de la un imbold muzical-reflexiv, compozitorul şi-a conceput programul într-un mod aparte. Este semnificativ că nu şi l-a împrumutat — cum fac cei mai mulţi — ci şi l-a alcătuit singur: a avut nevoie nu de un impuls din afară pentru gîndirea sa, ci de o completare a acestei gîndiri printr-o proiectare a ei spre afară — ceea ce numai el putea să facă. Simţea nevoia unui epilog la problematica din *Oedip*, epilog care trebuia să reprezinte concluzia dramaticei sale biografii umane şi artistice şi pentru a cărui răspicată, neechivocă rostire nu se putea lipsi de precizările cuvîntului. Programului său îi vor fi deci străine pitorescul exterior şi anecdoticul, el fiind conceput ca o imagine cu vaste semnificaţii umane: concepţia

Scanned with OKEN Scanner

eminamente reflexivă a muzicii din *Vox maris* își punea astfel pecetea și asupra substanței literare a programului, înfruntarea dintre matelot și stihiile marine apărînd ca expresie simbolică a eternului duel dintre om și destin. Pun aici punct unei digresiuni pe care mi-am permis-o din convingerea că o lucrare ca *Vox maris* exprimă excepțional de tipic specificul conținutului filosofic al procesului de creație la compozitor, natura problemelor care-l preocupă și originea lor lirico-autobiografică, rolul clarificator important al cuvîntului care totuși se subordonează necesităților și imperativelor muzicianului.

7. Spre lărgirea conținutului intelectual al muzicii

Asemenea intervenții episodice ale cuvîntului, oricîtă limpezime ar aduce ele, se pot însă dovedi insuficiente atunci cînd compozitorul simte intensificîndu-se substanța intelectuală a mesajului său. El va recurge atunci la o complexă metaforă literar-filosofică, menită nu numai să ajute muzica a se apropia de lumea ideilor, dar și să o conducă spre adîncimile acesteia. Schönberg nu a compus opera *Moise și Aron* de dragul evocării biblice, ci pentru că voia să-și spună crezul său privitor la antagonismul dintre omul de gîndire și omul de acțiune, la raportul dintre geniu și colectivitate, la capacitatea omului de a învinge instinctele și a se dărui ideii, la posibilitatea transmiterii fidele și convingătoare a gîndurilor — crez în general reținut și sceptic. Prin intermediul exclusiv al sunetelor muzicale el nu putea însă comunica, în toată plenitudinea lui, acest crez, și de aceea și-a luat în sprijin mitul ale cărui semnificații ar fi dat expresiei muzicale precizia filosofică dorită: Moise vrea să-i scoată pe evrei din robie și totodată să-i ridice la o viață spirituală superioară dar — fire intransigentă și nepriceput în ale retoricii — nu știe să se facă înțeles și iubit de popor și de aceea își ia ca purtător de cuvînt pe fratele său, abilul Aron, excelent orator, care însă, traducînd gîndul lui Moise, îl trădează. Pentru ca reflecțiile lui Moise, acest titan singuratic și neînțeles, să poată ajunge la ascultător în toată limpezimea lor intelectuală, Schönberg a conceput acest rol ca declamație vorbită: nevoia rațional-filosofică de expresie era atît de acută, încît își subordona aproape

Scanned with OKEN Scanner

tiranic muzica. Schönberg nu făcea însă decît să continue o tradiţie a dramei muzicale în care — încă de la Gluck — preocuparea pentru seriozitatea textului şi claritatea rostirii lui era esenţială: Wotan în *Walkiria* sau Arkel în *Pelléas şi Mélisande* sînt adevăraţi mesageri ai compozitorului, meditaţiile lor despre viaţă exprimînd concepţia lui Wagner — respectiv a lui Debussy — despre destinul uman. Conceptă însă la aceştia ca declamaţie cîntată (Sprechgesang), reflecţia filosofică riscă să nu ajungă la auditor din cauza muzicii care-l solicită mai intens şi pe un alt plan. Ceea ce au reţinut cei mai mulţi comentatori ai lui Wagner din vastele monologuri reflexive ale eroilor săi (Marke, Wotan, Amfortas) a fost lungimea lor care dăunează tensiunii dramatice şi slăbeşte interesul ascultătorului: nici vorbă să remarce profunzimea ideii pe care Wagner dorea s-o comunice cu precădere, chiar cu riscul de a încetini mersul acţiunii. Poate că Schönberg a fost mai consecvent faţă de principiu şi totodată a croit un drum mai drept ideii spre conştiinţa auditorului, lăsînd vocii lui Moise precizia neechivocă a graiului vorbit. Soluţie de care — fără să cunoască experienţa schönbergiană — s-a apropiat şi Enescu: în momentul paroxistic al dramei, cînd rosteşte cele mai răscolitoare gînduri, Oedip-ul său încetează să cînte, trecînd la declamaţie pură cu acompaniament orchestral. — Apelul la vorbire, ca la un suprem mijloc de precizare intelectual-filosofică, este însă doar un aspect — e drept, cel culminant — al dorinţei compozitorului de a subordona muzica ideii. De fapt, în asemenea lucrări, şi chiar cînd cuvîntul apare tot timpul îmbrăcat în veşminte muzicale, toate laturile limbajului se resimt de influenţa transfigurantă a imperativului filosofic care, imprimîndu-le tensiune intelectuală, le abate pe alte drumuri decît cele ştiute şi consacrate ca ducînd spre frumuseţea muzicală divertisantă. Iată de ce mulţi adversari ai intelectualizării muzicii şi apărători ai purismului ei — de obicei comentatori înrobiţi prejudecăţilor — dezaprobă acest fenomen: muzica ar fi ameninţată, chipurile, să-şi piardă independenţa, frumuseţea şi logica intrinsecă. Marii muzicieni însă, aproape fără excepţie, nu s-au poticnit de asemenea prejudecăţi şi, atunci cînd aveau de spus ceva ce depăşea graniţele tradiţionale ale muzicii, cînd auzeau irezistibila chemare a ideii, nu ezitau să facă apel la metafora filosofică limpezitoare şi să-i subordoneze totul, chiar dacă trebuia să sacrifice rotunjimea formală, mîngîietoare pentru auz. Ei ştiau că opera muzicală nu va ieşi

Scanned with OKEN Scanner

decît în cîştig: „Cuvîntul aruncă lumină vie asupra sentimentelor, descriindu-le, precizîndu-le în chip plastic. *Graţie cuvîntului, gîndirea se poate formula.* Muzica, revărsîndu-se în adîncimea sufletului, pătrunde, misterioasă, în cele mai tăcute taine ale simţirii. Din îmbinarea cuvîntului şi a muzicii s-au născut şi se vor naşte opere divine, nemuritoare" (Enescu).

8. Reconsiderare

Dacă vom înţelege poemul simfonic şi simfonia cu program, cantata şi oratoriul, opera, drama muzicală şi baletul prin prisma acestei necesităţi a compozitorului de a lărgi sfera artei sale şi de a-i îmbogăţi conţinutul de idei, într-o altă lumină ne vor apărea numeroase creaţii, străvechi sau mai recente, în care o mentalitate miop-pozitivistă n-a văzut şi nu vede decît ilustrarea unei povestiri, a unui şir de întîmplări, a unei intrigi. Ceaikovski făcea apel în simfonia *Manfred* la subiectul byronian, nu atît pentru că îi oferea prilejul să evoce o furtună în Alpi sau o orgie în Infern (se ştie că nu manifesta prea mare simpatie pentru muzica descriptivă), ci pentru că îi dădea posibilitatea să vorbească şi mai răspicat despre ceea ce îl frămînta dintotdeauna: drama spiritului torturat de îndoieli şi nelinişti pe care nici frumuseţile naturii, nici mîngîierile iubirii nu i le pot risipi (aspect subliniat de altfel de compozitor în chiar programul introductiv, unde îşi prezintă eroul — după propriile-i spuse — „torturat de întrebările fatale ale existenţei, chinuit de o deznădejde mistuitoare" şi care „trece prin cumplite suplicii sufleteşti"). Am dovedi mărginire văzînd în *Messia* doar evocarea muzicală a naşterii, patimilor şi învierii, cînd de fapt Haendel (spirit eminamente reflexiv şi foarte puţin eclesiastic a urmărit să sugereze simbolic milenara aspiraţie a omului de a se elibera de oprimare şi suferinţă. Nu trebuie desigur forţate lucrurile, căutîndu-se semnificaţii filosofice acolo unde nici vorbă nu poate fi de preocupări reflexive ale compozitorului. În *1812* — lucrare comandată stăruitor de autorităţile ţariste — Ceaikovski n-a intenţionat decît să sugereze fazele unei bătălii (ceea ce — cum aflăm din însemnările sale — nu i-a făcut de loc plăcere). Şi în situaţia aceasta sînt nenumă-

Scanned with OKEN Scanner

rate compoziţii cu program în a căror realizare autorul n-a dorit altceva decît să „zugrăvească“ aventurile lui Don Quijote sau *Carnavalul animalelor*. Nu mai vorbesc de operele şi autorii a căror gîndire denotă incapacitate funciară de reflexivitate; a le atribui cu orice preţ semnificaţii superioare ar fi absurd: nu poţi oferi o „pisică friptă drept pateu de iepure“, ar fi zis Hegel. A demonstra însă că *Flautul fermecat* n-a fost în concepţia lui Mozart doar un agreabil basm muzical şi că scriind *Mandarinul miraculos* Bartók a urmărit altceva, de un ordin mai elevat, decît ilustrarea muzicală a obsesiei erotice — mi se pare nu numai o necesitate estetică dar şi o datorie etică faţă de memoria acestor mari muzicieni gînditori ca şi a tuturor acelora care se dovedesc a face parte din familia lor spirituală.

9. Intenţii nedeclarate, subtexte enigmatice

Cred că rolul metaforei poetico-filosofice, al reflecţiei deliberate, al premeditării intelectuale în conceperea compoziţiei muzicale este infinit mai mare decît reiese din considerarea operelor însoţite de text literar. Nu mi-am imaginat, ascultînd *Concertul pentru Ondes Martenot şi orchestră* de Jolivet, că autorul ar fi urmărit altceva decît să experimenteze posibilităţile acestui îmbietor instrument în cadrul unei lucrări de muzică pură; pentru ca să aflu cu surprindere că Jolivet a avut şi alte *arrière-pensées*, mult mai importante: „Conţinutul emoţional, semnificaţia psihologică profundă pe care doresc să le exprim într-o operă erau precise în mine. Decurgeau din ideea care prezidase la compunerea celei de-a doua *Cosmogonii: Psyche*. « Sufletul decăzut se uneşte, după multe încercări, pentru totdeauna, cu iubirea divină ». Reluam astfel datele esenţiale ale mitului lui Orfeu. Orfeu personifică în legenda sa iniţierea primitivă, căderea şi izbăvirea, adică cele trei părţi ale marelui destin uman. În fine, ele ascultă de acest principiu: arta este mijlocul de a exprima o viziune a lumii, iar această viziune este o credinţă“. Cînd Nadejda von Meck l-a întrebat pe Ceaikovski „ce a vrut să spună“ în *Simfonia a IV-a*, acesta a expus o întreagă concepţie despre lupta dintre om şi destin, despre criza individualismului şi posibilitatea soluţio-

Scanned with OKEN Scanner

nării ei — concepție surprinzătoare pentru cel ce cunoaște această lucrare ca muzică pură, fără program. Cîte simfonii, sonate, cvartete, nu vor fi avînd la originea lor o asemenea premeditare filosofico-programatică pe care, în genere, ne vine greu să o atribuim compozitorilor, iar atunci cînd o facem ne întrebăm dacă nu am comis cumva o vulgarizare! Uneori compozitorul, părînd să facă, foarte cuminte, muzică pură, aruncă pe neașteptate cîteva cuvinte misterioase care dovedesc că el nu făcea cîtuși de puțin muzică pură, că era ghidat de intenții intelectuale foarte precise: bunăoară acel „Muss es sein? — Es muss sein!" — care însoțește motivele din finalul *Cvartetului op. 135* de Beethoven sau acel „Citește *Furtuna* lui Shakespeare!" azvîrlit lui Schindler cînd acesta — anticipînd curiozitatea Doamnei von Meck, deși nu era femeie! — dorea să știe „despre ce e vorba" în *Sonata op. 57* (ceea ce îl făcuse pe Serov să-și exprime convingerea că Beethoven își construia fiecare sonată pe un subiect anterior elaborat). Ipoteza privitoare la premeditarea filosofică programatică a operei ți se pare și mai verosimilă atunci cînd Șostakovici, care nu a manifestat predilecție pentru genul programatic, face afirmații ca acestea: „Autorul unei simfonii, unui cvartet sau unei sonate poate să nu declare programul acestora, dar este obligat să-l aibă ca bază ideologică a lucrării sale". Ce-i împiedică însă atunci pe unii compozitori să-și declare răspicat intențiile? Ce l-a putut determina pe Ceaikovski, de pildă, să distrugă ducînd cu el dincolo, programul *Simfoniei a VI-a, „Patetica"?* Probabil grija ca nu cumva prin asemenea declarații să îngusteze înțelegerea ascultătorului, să paralizeze participarea imaginativă a acestuia. Poate fi însă la mijloc și teama de efectul pe care l-ar putea avea precizarea intențiilor ascunse. Intuind în muzica lui Chopin „tunuri ascunse în flori", Schumann adăuga: „Dacă puternicul monarh al nordului ar afla ce dușman periculos îl amenință în operele lui Chopin, în simplele melodii ale mazurcilor sale, el ar interzice această muzică". Să nu ne lăsăm așadar induși în eroare de aparența aconceptuală a creației componistice, de rezerva și sfiala arătate de obicei de către compozitor atunci cînd se cere să facă publice gîndurile care au generat opera. Tăcerile modeste, dar pline de tîlc, ale unor muzicieni, ascund adesea o reflexivitate mai profundă decît a profesorilor gălăgioși de filosofie.

Scanned with OKEN Scanner

10. Muzică şi concept

Dacă acceptăm că un autentic muzician nu poate să nu fie un gînditor — mai spontan sau mai reflexiv — asupra vieţii, va trebui să recunoaştem că strecurarea conceptului în activitatea sa creatoare este un fenomen de care nu-l desparte decît un pas. Că mulţi nu l-au făcut sau nu-l fac, aceasta se explică tocmai prin străvechea şi adînc înrădăcinata mentalitate care, inventînd o funciară incompatibilitate între muzică şi reflecţie, izolează artificial această artă de celelalte preocupări înalte ale spiritului uman. Nu vor „să-şi aprindă lămpaşul şi să scruteze înţelesul psihic al vocabularului cu care-şi clădesc cîntul: îşi închipuie că ar ucide emoţia artistică“ (Romain Rolland). Nu-şi dau seama că, în virtutea unei porniri imanente geniului artistic, „fac filosofie fără să ştie“ şi că, întinzînd mîna meditaţiei conceptuale, nu numai că nu îşi contrazic chemarea, dar o prelungesc, o amplifică o îmbogăţesc. Muzica lui Skriabin n-a avut nimic de suferit în intensitatea ei emoţională — a cărei forţă atinge de altfel, uneori, o acuitate expresionistă — de pe urma încercărilor compozitorului de a găsi echivalent muzical unor categorii ale dialecticii, încercări ce ne sînt astfel evocate de un contemporan: „Aleksandr Nikolaevici mi-a cîntat un şir întreg de piese mici — erau foarte interesante experienţe de exprimare muzicală a unor noţiuni ca: schimbarea, abstracţia, unitatea concretă, continuitatea, apariţia etc.“ Iar Skriabin spunea: „Nu ştiu să existe ceva ce eu să nu pot exprima prin pian; am sentimentul că, din aceste expresii disparate, aş putea crea un întreg sistem, cel puţin în sensul unui întreg lăuntric, şi că expresia muzicală este chiar mai precisă decît cea logică, deoarece găseşti în ea o inventivitate care nu există în noţiunile abstracte“.

Această disponibilitate faţă de solicitarea conceptului, pe care compozitorul — mai ales de la romantism spre noi — izbuteşte din ce în ce mai frecvent să-l privească nu ca pe un duşman ci ca pe un stimulator al imaginaţiei, creează condiţii prielnice înrîuririi gîndirii muzicale de către ideile filosofice ale vremii. Pesimismul din *Tristan şi Isolda* ca şi ascetismul viziunii din *Parsifal* sînt într-o anumită măsură tributare filosofiei lui Schopenhauer, a cărei descoperire a echivalat pentru Wagner cu o revelaţie: „Sînt ocupat exclusiv — îi scria el lui Liszt — cu un om care a venit în singurătatea mea ca un dar — un dar nu numai lite-

Scanned with OKEN Scanner

rar — ce mi-a căzut din cer . . . Acest om este Schopenhauer . . . Ideea lui de căpetenie, negarea finală a voinţei de a trăi, este de o seriozitate înspăimîntătoare, dar e singura ce implică mîntuirea. Firește, ideea nu e nouă pentru mine . . . dar filosoful e cel dintîi care m-a făcut să-i văd evidentul adevăr". Să nu trecem însă cu uşurinţă peste precizarea — de enormă importanţă — a lui Wagner: „ideea nu e nouă pentru mine". Precizare valabilă pentru toate fenomenele de influenţare filosofic-speculativă a muzicii: compozitorul nu porneşte de la construcţii raţionale abstracte [1], ci de la zbuciumul propriei sale conştiinţe pe care formularea conceptuală a filosofului îl poate clarifica — şi clarificîndu-l declanşează cristalizarea lui muzicală. Astfel de înrîuriri vin mai ales din partea sistemelor filosofice cu puternică încărcătură emoţională, cu elevaţie poetică în modul de exprimare. Cînd asemenea trăsături sînt deosebit de pregnante, ele pot nu numai să influenţeze dar şi să inspire pe compozitor, cum s-a întîmplat cu reflecţiile exaltate şi metaforice ale lui Nietzsche, care au fost incluse de Mahler ca un moment (partea a V-a, cu solo de alto) din *Simfonia a III-a*, iar pe Richard Strauss l-au stimulat să compună poemul simfonic *Aşa grăit-a Zarathustra.*

Ideile filosofice ale timpului pot înrîuri însă şi într-un alt fel, indirect, pe compozitor. O descoperire spirituală — să zicem dialectica hegeliană, — se datoreşte nu numai investigaţiilor unui individ genial dotat dar şi cerinţelor imperioase, obiective ale gîndirii: tatonări şi sondaje continui o apropiaseră treptat de soluţia intuită, făcînd iminentă apariţia acesteia. Se poate spune că, din acest punct de vedere, dialectica hegeliană „plutea în aer" la începutul secolului al XIX-lea şi că marele filosof n-a făcut decît bilanţul unor căutări seculare ce începuseră cu intuiţiile lui Heraclit şi culminaseră cu gîndirea lui Kant, Fichte, Schelling. Dar imaginea existenţei, ca neîntreruptă devenire şi unitate a forţelor contradictorii, se desprindea şi din viziunea contemporanului lui Hegel, compozitorul Beethoven, ceea ce ne dă temei să vorbim nu numai despre un filon

---

[1] Se poate întîmpla şi aşa, cînd compozitorul, dintr-o cauză sau alta, îşi pune creaţia în serviciul unor idei care nu corespund propriilor sale nevoi sufleteşti: eşecul artistic este în asemenea cazuri iminent, cum s-a petrecut cu *Bătălia de la Vittoria* de Beethoven sau *Cîntarea pădurilor* de Şostakovici, căzute definitiv în uitare, în ciuda răsunătorului dar înşelătorului succes de care s-au bucurat la apariţie.

Scanned with OKEN Scanner

hegelian în gîndirea beethoveniană dar şi despre beethovenismul gîndirii lui Hegel (în ciuda totalei ignorări a compozitorului în „Lecţiile de estetică" ale filosofului care, în schimb, îl exaltă pe Rossini). Lui Beethoven i se aduc curent elogii de către muzicologi pentru noua „logică" pe care el a întemeiat discursul muzical, logică constînd din confruntarea şi transformarea ideilor antagonice de-a lungul unei complexe dialectici sonore care oglindeşte dialectica dramatică a spiritului uman [1], dar nicăieri n-am întîlnit o asociaţie între această revoluţie muzicală săvîrşită de Beethoven şi descoperirea contemporanului său Hegel. Nici vorbă să-i atribui compozitorului ideea de a transpune sonor *Logica* lui Hegel (cum cu titlu de reproş s-a spus despre Wagner, a cărui *Tetralogie* a fost prezentată de către comentatorii răuvoitori ca ilustrare muzicală a *Lumii ca voinţă şi reprezentare*), dar nici nu m-aş putea alia celor care şi-l imaginează pe Beethoven indiferent faţă de reflecţia conceptuală, un posedat al tumultuosului şi demonicului său geniu. Despre lecturi hegeliene ale compozitorului nu avem informaţii, dar că citea operele lui Platon, Upanişadele [2] şi Bhagavad-Gîtâ, aceasta o ştim foarte precis. Şi ce dovedeşte prezenţa, în însemnările sale, a celebrei meditaţii kantiene „în noi legea morală şi deasupra noastră cerul înstelat" şi a numeroaselor extrase din *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* — dacă nu atracţia lui spre filosofia teoretică, şi încă spre cea mai speculativă? Că dialectica simfonică modernă în muzica lui Beethoven a apărut, nu este doar o întîmplare: aflat la capătul unei întregi evoluţii

---

[1] „Prin creşterea simfonismului şi îndeosebi prin felul în care se dezvăluie el la Beethoven, muzica europeană a căpătat un puternic mijloc expresiv, sau mai precis spus, expresia sa specifică a celei mai înalte cuceriri a gîndirii omeneşti, a logicii dialectice, adică a ideii care devine adevăr prin dezvăluirea contradicţiilor, într-o dezvoltare pătrunsă de conflicte. Prin simfonism şi prin tehnica prelucrării tematice proprie lui, muzica a învins mărginirea pe care o avea în comparaţie cu vorbirea, care-şi dezvoltă conţinutul prin intermediul mişcării cuvintelor-noţiuni; ea a căpătat posibilitatea de a dezvolta teme-imagini, ca purtătoare ale ideilor, de a se ridica deasupra emoţionalităţii lipsite de obiect şi în special deasupra caracterului nemijlocit senzorial al influenţei sale. Muzica nu a fost lipsită de conţinutul său emoţional, dar acest conţinut a devenit şi obiect şi factor al gîndirii" — spune B. Asafiev în *Forma muzicală ca proces*.

[2] Ceea ce l-a determinat pe Romain Rolland să interpreteze finalul *Sonatei op.* 111 — cu liniştea contemplativă şi purificatoare — ca ecou al filosofiei budiste.

Scanned with OKEN Scanner

a clasicismului (cu Gluck, Haydn, Mozart ca puncte culminante) care tindea să dea muzicii o logică nouă, bazată pe contrastul şi dezvoltarea temelor, Beethoven, mai înclinat spre reflexivitate şi trăind-o mai intens decît predecesorii săi, încununa aceste căutări asemenea lui Hegel pe planul cugetării teoretice; manifestări la primă vedere disparate, simfonismul lui Beethoven şi logica lui Hegel exprimă în fond aceeaşi necesitate a spiritului uman în năzuinţa sa neobosită spre autocunoaştere, dovedind totodată unitatea fundamentală a acestuia. Iar faptul că această necesitate s-a manifestat concomitent în domeniile aparent atît de opuse ale muzicii şi filosofiei, nu este oare un semn al profundei lor înrudiri?

11. Reacţii anti-intelectualiste

Efortul de luciditate al compozitorului a avut dintotdeauna de întîmpinat împotriviri. Şi aceste împotriviri au fost cu atît mai aprige cu cît a fost mai tenace dorinţa muzicianului de a nu se lăsa dus de o mentalitate sentimental-conformistă, ci de a se manifesta ca gînditor clarvizionar asupra existenţei, asupra rostului său ca artist pe această lume şi în seria celor ce l-au precedat.

„Muzica îşi pierde căldura afectivă, se transformă într-un arid şi plictisitor exerciţiu cerebral" — cam aşa s-ar putea formula unul din reproşurile adresate compozitorilor care înţeleg actul creator ca expresie a unei gîndiri, a unei înfrigurate concentrări intelectuale. După Johann Adolf Scheibe (1708—1776) lucrările lui J. S. Bach „sînt totdeauna artificiale şi obositoare, aride şi nu dispun nici de caracterul emoţional, expresivitatea şi judiciozitatea pe care le au lucrările lui Telemann şi Graun". Sentimentalului Rousseau definiţia dată de Rameau îi produsese atîta indignare, încît îl făcea să-şi caracterizeze contemporanul ca pe un „compozitor cu mai multă abilitate decît fecunditate, mai multă ştiinţă decît geniu, sau cel puţin un geniu sufocat de prea multă ştiinţă". Un Bach arid şi un Rameau pedant: cine mai ia în serios asemenea imputări în secolul al XX-lea? Se pare însă că muzicienii nu sînt dispuşi niciodată să tragă învăţăminte din erorile grosolane care au prezidat la înţelegerea marilor compozitori de către contemporanii lor. Ciclul de

Scanned with OKEN Scanner

24 preludii şi fugi ale lui Şostakovici, replică modernă la *Clavecinul bine temperat* al lui Bach, era primit într-un spirit care reproducea perfect opacitatea lui Scheibe: „e prea evidentă munca constructivă a muzicianului-arhitect, care construieşte complexul edificiu polifonic“ (I. Nestiev); sau „construcţiile sale abstracte sînt pe alocuri insuportabile pentru auz“ (V. Zaharov). Obsesia realismului (şi încă înţeles într-un fel pedestru, cotidian), a unei emoţionalităţi ce trebuie ostentativ afişată — această obsesie s-a dovedit la unii critici contemporani atît de despotică, încît i-a făcut incapabili să înţeleagă chiar şi valori fundamentale ale patrimoniului clasic. Imaginaţi-vi-l pe Beethoven, şi încă în formidabila *Sonată pentru pian op. 106* (Hammerklavier), vinovat pentru abatere de la realism şi cochetare cu formalismul: „Uriaşa inventivitate şi fantezie a compozitorului — scrie I. Kremlev despre finalul sonatei — nu duce din păcate la rezultate artistice integre. Fuga finală a sonatei . . . nu dă imagini reliefate, limpezi. Cauzele rezidă mai ales în tematismul abstract al fugii şi apoi în metodele abstracte de dezvoltare. Rolul procedeelor speculative este extrem de mare, caracterul abstract al temei se accentuează prin însuşirile intonaţiilor vecine ale contra-subiectului. Impetuoasa, neabătuta mişcare a fugii, uimitoare prin energia ei pur beethoveniană [1] este totuşi mişcare pentru mişcare, pentru dezvăluirea forţelor raţiunii şi voinţei creatoare [2]. Ceea ce nu e însă suficient pentru crearea unei imagini artistice valoroase, adică înzestrate cu o expresivitate şi plasticitate concretă. Poate fi considerată această soluţie a finalului din *Sonata op. 106* o simplă nereuşită a lui Beethoven? Credem că nu. A fost nu o nereuşită elementară, ci rezultatul dezvoltării conştiente a unei idei unilaterale . . . Gigantica fugă nu aduce o adevărată rezolvare a *Sonatei op. 106*, ea se îndepărtează de la această rezolvare, îndreptîndu-se spre lumea abstracţiilor intelectuale“.

Celor înclinaţi a vedea în muzică numai o sursă de încîntare auditivă, intenţia compozitorului de a depăşi sonorul [3], de a se ridica în lumea ideilor le apare ca o trădare, încălcare, profanare a muzicii. Pentru a fi

---

[1] Un Beethoven „pur“, şi totuşi formalist. Uimitoare logică...

[2] Ce puţin, într-adevăr...

[3] „Nu mai era într-adevăr muzică, era o idee acustică, ideea începutului tuturor lucrurilor“ — spune Thomas Mann, despre preludiul la *Aurul Rinului*, bine-înţeles într-un sens pozitiv, în „Suferinţele şi măreţia lui Richard Wagner“.

Scanned with OKEN Scanner

comis acest păcat, Wagner se vede contestat de Nietzsche în însăşi calitatea lui de muzician: „Întreaga sa viaţă, Wagner şi-a petrecut-o repetînd că muzica sa nu este numai muzică, ci ceva mai mult, infinit mai mult. *Nu numai muzică* — nici un muzician nu vorbeşte aşa . . . Muzica nu este niciodată decît un mijloc — aceasta era teoria sa şi totodată singura practică de care era în stare. Dar nici un muzician nu gîndeşte astfel. Wagner avea nevoie de literatură pentru a convinge universul întreg să-i ia muzica în serios, să o creadă profundă, dat fiind că exprimă infinitul" („Cazul Wagner"). Apropierea muzicii de filosofie este luată în derîdere de Nietzsche, care vede în aspiraţiile metafizice ale lui Wagner o camuflare a neputinţei muzicale: „Wagner a devenit moştenitorul lui Hegel . . . Oamenii care se entuziasmau pentru Hegel, se entuziasmează azi pentru Wagner, şcoala sa compune în stilul lui Hegel. Înainte de toţi, adolescentul german a fost cel care l-a înţeles. I-au fost suficiente două cuvinte: infinit şi semnificaţie . . . Nu cu muzica i-a cucerit Wagner pe tineri, ci cu ideea: belşugul de enigme din arta sa, jocul de-a baba-oarbă în mijlocul sutelor de simboluri, policromia idealului său — iată prin ce îi seduce el pe tineri". Intervenţia ideii i se pare lui Nietzsche funestă pentru frumuseţea muzicală; luată ca muzică în sine, „muzica lui Wagner este pur şi simplu o muzică proastă, probabil că cea mai proastă care s-a putut scrie vreodată". Subordonîndu-şi expresia unui ţel transcendent şi realizînd forme deosebite de cele ale frumuseţii muzicale pure [1], compozitorul se vede atacat ca instaurator al unei dizarmonii supărătoare, nemuzicale. Iată cum era întîmpinată, la apariţia ei, *Pelléas et Mélisande:* „Printre diferitele elemente ce alcătuiesc orice muzică, sînt două pe care — după chiar spusele admiratorilor — autorul lui *Pelléas et Mélisande* le-a suprimat în mod deliberat: unul este ritmul, celălalt — melodia. Cred — şi aceasta nu e cea mai mică originalitate a d-lui Debussy — că, primul între compozitori, şi-a ţinut şi a cîştigat rămăşagul de a scrie o partitură fără o singură frază — ce zic! — fără o singură măsură de melodie. Lipsită de melodîe şi ritm, muzica la *Pelléas et Mélisande* nu valorează sau nu există nici prin simfonie, căci simfonia fiind dezvoltare, ea nu e posibilă decît acolo unde se găseşte ceva de dez-

[1] Care, mai totdeauna, la origine n-a fost nici ea pură, doar prin clasicizare căpătînd o asemenea aureolă (pe care posteritatea n-a întîrziat s-o acorde şi „impurului" Wagner).

Scanned with OKEN Scanner

voltat. Iar orchestra, care nu serveşte nici pentru expunerea, nici pentru elaborarea unor teme formale, nu mai poate fi întrebuinţată pentru obţinerea unor timbruri agreabile. Lipsită de interes pentru spirit, ea este totdeauna lipsită de farmec pentru ureche. Orchestra lui Debussy face puţin zgomot, sînt de acord, dar acest mic zgomot e urît . . . Nimeni nu e mai îndreptăţit ca autorul lui *Pelléas et Mélisande* să prezideze la descompunerea artei noastre. Totul se pierde şi nimic nu se creează în muzica lui Debussy. O asemenea artă este insană şi răufăcătoare" (Camille Bellaigue). Cum vedem, derivarea muzicii dintr-un mesaj filosofic este privită ca o decadenţă pe care intransigenţa fanatică nu s-a sfiit s-o denunţe ca pericol social. Atît de opus lui Wagner, Debussy se întîlnea cu el pe banca acuzării de decadentism, căci Bellaigue relua aproape literal învinuirile lui Nietzsche („Arta lui Wagner este o artă bolnavă. Problemele aduse de el pe scenă sînt adevărate probleme ale isteriei . . . Wagner este un nevropat etc., etc.) Învinuirea de intelectualism apare aproape invariabil însoţită de acest reproş al dizarmoniei antimuzicale şi incoerente. Încă de la Rousseau, care nu se mărginea să-i impute lui Rameau că şi-a sufocat geniul cu prea multă ştiinţă, dar îl mai acuza că „şi-a făcut acompaniamentul atît de încurcat şi încărcat, încît capul aproape că nu mai poate suporta harababura diferitelor instrumente". *Marea fugă op. 133* de Beethoven trezea în Joseph de Marliave (cel mai important comentator al cvartetelor beethoveniene) o senzaţie de uscăciune şi asprime: muzica e plăcută, spune el, doar cînd îi priveşti grafia în partitură, nu şi cînd o asculţi, căci, abstract concepută, *elle entasse des duretés sur duretés*, şi asta o face *inquiète, presque pénible.*

Indignările antiintelectuale provin din fetişizarea specificului emoţional — divertisant al muzicii, a cărui supraapreciere umbreşte pentru mulţi ascultători însemnătatea factorului reflexiv, exprimat în rigoarea construcţiei şi profunzimea mesajului, indispensabile unei mari valori componistice. Refuzînd muzicianului dreptul la înalta cugetare, învinuirile de tipul celor mai sus evocate se dovedesc a ignora o condiţie vitală a marii creaţii, iar autorii lor se condamnă a nu înţelege decît o parte din frumuseţea muzicii — cea legată de satisfacţia imediată, senzorială. Ceea ce nu înseamnă că premeditarea intelectuală nu poate uneori prejudicia reuşitei artistice. Dar nu din cauză că, prin intervenţia ideii, sanctuarul muzicii ar fi profanat,

Scanned with OKEN Scanner

ci pentru că elaborarea cerebrală a operei nu izvorăşte dintr-o trăire intensă, nu are acoperirea convingerii lăuntrice, a necesităţii imperioase de exprimare, dacă vreţi a talentului. Este pseudo-reflexivitatea compozitorilor care pornesc de la scheme: „combină, construiesc, inventează teme ce trebuie să transmită idei; le dezvoltă, le transformă, le opun altor teme, care reprezintă alte idei, fac metafizică dar nu dau muzică“ — spunea despre ei Debussy. Bineînţeles, faptul că unii, în loc să combine teme, combină serii, nu schimbă cu nimic esenţa situaţiei.

Înverşunarea antiintelectualistă a unor comentatori a fost şi este expresia teoretică a lenevirii cerebrale sub semnul căreia foarte mulţi muzicieni îşi confecţionează producţiile, alcătuind o întreagă şi masivă tradiţie care s-a opus dintotdeauna muzicianului gînditor. Sînt compozitorii „care nu gîndesc mai de loc cu privire la ţelul operei lor ci pur şi simplu pun mîna pe condei ca să scrie o sonată, un cvartet sau o simfonie . . . numai pentru a dovedi priceperea lor de a scrie o sonată, un cvartet sau o simfonie . . . — «Priviţi, vă rog, admiraţi, onoraţi domni, cît de frumos am scris toate acestea! Prin ce sînt mai prejos decît alţii? Iată ce îndrăzneţ contrapunct am adus! Cum ştiu să dezvolt dintr-odată două sau trei teme! Dar în orchestră, ce combinaţii noi!» şi aşa mai departe. Şi un asemenea domn presupune, în naivitatea sa, că este artist, mai ales atunci cînd prietenii declară în gazete că este un artist adevărat . . .“ (Serov). Bineînţeles că de producţia suficienţei infatuate şi pseudocreativităţii acefale nu m-am ocupat şi nici n-o voi lua în consideraţie. Despre ea s-ar fi putut eventual scrie un nou elogiu erasmic al prostiei — dar în cercetarea de faţă nu avea ce căuta. Pe lîngă faptul că ar fi fost jenată de compania lui Bach şi Beethoven, ea mi-ar fi infirmat teoriile, iar această carte n-ar mai fi putut fi scrisă. Am preferat de aceea să-mi bazez generalizările pe valori majore, pe capodopere. Ele sînt un firesc aliat în demonstrarea caracterului reflexiv al procesului componistic. Mă îndoiesc să existe cineva în stare a dovedi naşterea lor din neantul unui creier „respins de idee“.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

EXPRESIVITATEA FILOSOFICĂ A MUZICII

„Muzica stîrneşte în noi nu instinctele, ci gîndurile în formă inefabilă, de unde aerul contemplativ al ascultătorului, ea este o artă echivalentă în adîncime cu filosofia din planul discursiv".

G. Călinescu, **Despre muzică**

1. Afectivism, descriptivism, formalism

Despre *Appassionata* se poate vorbi în diverse chipuri, căci însăşi muzica lui Beethoven nu spune ascultătorilor ei acelaşi lucru: fiecare va deslusi în ea cu precădere aspectele spre care îl îmboldeşte o anumită structură intelectual-temperamentală. Pe unii îi atrag clocotul şi elevaţia sentimentelor, muzica beethoveniană contînd pentru ei, în primul rînd, ca evocare a unui suflet de Titan care suferă şi speră, se avîntă şi se prăbuşeşte. Înclinaţi spre reprezentări concrete (şi încurajaţi în această înclinare de aluzia pe care Beethoven însuşi o face la *Furtuna* lui Shakespeare), unii ascultători vor materializa această viziune emoţională şi vor identifica în *Appassionata* tablouri precis conturate şi viu colorate — eventual o mare răscolită de stihii, strigătele disperate ale unui naufragiat, ultima nălucire din clipa fatală. Altora, în fine, muzica lui Beethoven nu le va sugera nici elanuri sau depresiuni psihice şi nici — cu atît mai mult — scene de viaţă: convinşi că acestea sînt doar adăugiri arbitrare ale fanteziei ascultătorului (şi ce dovadă mai flagrantă a acestui arbitrar decît mulţimea tălmăcirilor contradictorii date uneia şi aceleiaşi compoziţii?), ei refuză să audă în muzică altceva decît teme, acorduri, tonalităţi, modulaţii, secţiuni, valori de note, ritmuri, iar în geniul lui Beethoven admiră nu intensităţi emoţionale sau plasticitatea imaginii, ci măiestria şi ingeniozitatea cu care sînt combinate elementele

Scanned with OKEN Scanner

construcției sonore. Iată schițate principalele atitudini care răzbat, ca puncte gravitaționale, prin noianul reacțiilor față de fenomenul muzical.

Prins în hora acestor foarte curente reprezentări despre muzică, melomanul naiv, ca de altfel și muzicianul empiric, are toate șansele să fie cuprins de derută. Unde trebuie să caute adevărul despre sensul muzicii? În afectivism? În descriptivism? În formalism? Dacă în el vibrează o justă intuiție a muzicii, situarea pe oricare din aceste poziții îi va lăsa o senzație de insatisfacție: va constata că nici invocînd sentimente, nici întrezărind imagini, nici considerînd riguros materialul sonor, nu capătă o explicație cuprinzătoare a muzicii, ceva esențial din mesajul componistic rămînînd într-o misterioasă, impenetrabilă obscuritate. Va încerca să asocieze o metodă cu cealaltă, dar nici prin asemenea hibride nu va obține mare lucru: în locul exclamațiilor extaziate în fața avînturilor tumultuoase și al observațiilor pedante despre caracterul arpegiat al temei principale, în fa minor, însoțită de triole în registrul grav, va spune că avîntul tumultuos este exprimat printr-o temă arpegiată, acompaniată de triole. De sărăcia unei astfel de interpretări devine și mai convins cînd se gîndește că pentru un mare muzician rațiunea actului componistic nu se poate mărgini la exprimarea unor vagi stări sufletești, la combinarea scolastică a temelor sau la zugrăvirea unor scene. Acceptînd că muzicianul autentic este un gînditor, logica te obligă să extinzi această concepție asupra muzicii însăși și să-i atribui un sens mai înalt decît cele pe care le au în vedere afectivismul, descriptivismul, formalismul. Nici luate izolat și nici asociate, aceste trei concepții nu ne pot face să înțelegem acele semnificații supreme ale muzicii, a căror descoperire îi apărea lui Beethoven ca izbăvitoare de mizeriile cotidiene. O explicare cuprinzătoare și demnă de măreția concepției componistice este posibilă numai ieșind din hora acestor reprezentări obișnuite și ridicîndu-ne la un punct de vedere mai înalt și mai larg.

2. Sentiment și idee

Înrîurirea imediată a muzicii asupra noastră este, indiscutabil, de natură emoțională. Percepem succesiunea unor stări sufletești și ne simțim ființa afectivă zguduită, înălțată. Dar acesta este doar punctul

Scanned with OKEN Scanner

de pornire al înțelegerii muzicii. A te mărgini să remarci emoții și să le încerci, înseamnă să rămîi la periferia fenomenului muzical. Procesul înțelegerii nu progresează decît dacă izbutești să prelungești în conștiință ecourile muzicii după stingerea sunetelor și să sintetizezi mulțimea stărilor sufletești deslușite în muzică și trăite de propria-ți sensibilitate. Nu este un fenomen care contrazice contemplarea emoțională sau anihilează plăcerea ascultării degajate căci — cum zice George Călinescu — „emoția produsă de muzică răscolește în orice om predispoziția de a pune probleme și de a răspunde la ele, de a lua atitudine în fața vieții". Este vorba așadar numai de a îndrăzni să duci mai departe trăirea interioară declanșată de contactul direct cu materia sonoră, să o ridici în zona luminoasă a conștiinței cugetătoare.

Reconstituind însă mental, din numeroasele tresăriri afective, imaginea întregului, constați cu surprindere că rezultatul depășește afectivitatea și te introduce în lumea reflexivității: sentimentele s-au cristalizat miraculos în idee. Ceea ce la ascultarea *Appassionatei* îți apărea ca un arhipelag de insule emoționale (elan, tumult, amenințare, calm, deznădejde, speranță, gingășie, vehemență) se constituie, sub impulsul meditației unificatoare, în gîndire integră și coerentă asupra existenței. Scopul lui Beethoven reiese a fi fost nu evocarea unor vagi sentimente disparate (la a căror înregistrare obișnuiesc să-și opresacă investigațiile cei ce nu s-au învățat să audă în muzică chemarea „ de a pune probleme și de a răspunde la ele"), ci exprimarea unui crez care transcende aceste sentimente. Ne aflăm în fața unei lupte pe viață și pe moarte între spiritul cutezător și un destin implacabil care-i lasă clipe de liniște pentru a-l face să-i simtă și mai dureros iminența, lupta prin care — chiar înfrînt — omul face dovada măreției sale. Sentimentele răzlețe, întrezărite în timpul ascultării, reprezintă consumul sufletesc implicat de această luptă, și numai puse în legătură cu ea apar în adevărata lor lumină diferitele stări sufletești remarcate de auditor. Muzica are, așa cum se spune, un specific emoțional, dar acesta nu l-a împiedicat niciodată pe compozitorul conștient de menirea sa să se ridice la înălțimea ideii. Și nu numai că între specificul emoțional și gîndirea reflexivă nu există incompatibilitate, dar ideea crește — cum s-a văzut — din însăși substanța afectivă a muzicii, conferind o rațiune superioară alternării de stări sufletești.

Scanned with OKEN Scanner

Este de altfel ca şi în viaţă, unde existenţa unor afecte pure, abstracte, ar fi de neconceput: ele apar într-un context în care omul se comportă ca fiinţă gînditoare, sînt — într-o măsură mai mare sau mai mică — intelectual determinate. Ar fi o dovadă de uşurinţă ca, din felul indirect, mijlocit, a posteriori în care se desprinde ideea operei muzicale, să tragem concluzia inconsistenţei intelectuale a muzicii. Spinozismul ca şi filonul kantian al gîndirii lui Bach nu se va dezvălui desigur celui ce refuză să facă efortul de a depăşi stadiul perceperii nebulos-sentimentale şi al contemplării pasive: preludiile şi fugile *Clavecinului bine temperat* îi vor apărea ca o alternare de imagini cînd stenice, cînd melancolice, întretăiate de construcţii severe (pentru unii destul de aride). Se va minuna aflînd că Asafiev a putut descoperi în ele „exprimarea liberă a sentimentelor individuale şi tendinţa de a le înfrînge, tendinţă impusă de simţul datoriei şi realizată prin disciplina construcţiei artistice", „dialogul muzical-filosofic al celor 48 de teoreme consacrate ciocnirilor dintre « vreau într-un fel al meu » şi « eşti dator », imemorabila luptă dintre « aşa vreau » şi « aşa trebuie »". Plăsmuire arbitrară a fanteziei comentatorului? Nu, depăşire a emoţionalităţii ceţoase, mobilizare a resurselor spirituale de investigaţie, pătrundere în esenţa muzicii. Orice stil muzical am aborda, stările afective ale operei se vor condensa — la o cercetare lucidă şi cît de cît profesională — într-o atitudine faţă de viaţă, vor polariza în jurul unei idei. Iar în operele aparţinînd expresionismului, adică stilului care amplifică la maximum emoţionalitatea, conţinutul intelectual al muzicii nu numai că nu va fi umbrit, dar se va detaşa cu o sporită pregnanţă: să ne gîndim la cele *Cinci piese pentru orchestră, op. 16* de Schönberg, la *Wozzeck* de Alban Berg, la *Simfonia a VIII-a* de Şostakovici, a căror vehemenţă pasională reprezintă protestul conştiinţei rănite, însingurate şi cuprinse de o chinuitoare nelinişte. Încă o dovadă a perfectei compatibilităţi dintre sentimente şi idee, a semnificaţiei reflexive pe care combustiunea afectivă o are în orice autentică creaţie. Concluzia impusă de felul mediat şi nu fără dificultăţi în care ni se comunică sensul intelectual al muzicii trebuie aşadar să fie aceea că adevărata înţelegere a operei presupune o intensă participare a reflecţiei. Numai sesizînd ideea te poţi bucura într-un mod superior de căldura, forţa şi frumuseţea sentimentelor pe care capodoperele acestei arte le degajează.

Scanned with OKEN Scanner

3. Interioritate

Recunoscută de mulţi, capacitatea muzicii de a exprima idei nu este înţeleasă în mod identic de toţi. Ideii i se refuză uneori calitatea de a semnifica ceva transcendent muzicalului. „Muzica este vorbire, spune Webern în *Der Weg zur neuen Musik*. Un om vrea să exprime în această vorbire idei; dar nu idei care se lasă transpuse în noţiuni, ci idei muzicale". Pentru mulţi dintre cei chemaţi să explice muzica, conţinutul ei se rezumă la ceea ce Hanslick — precursorul formalismului estetic contemporan — numea „forme sonore în mişcare". Iată ce-i spune *Appassionata* lui Claude Rostand: „... E o capodoperă de logică şi totodată o capodoperă a pasiunii. Acest gust al organizării logice în jocul inspiraţiei se traduce prin prezenţa a două allegro-uri simetrice în formă de sonată (căci finalul nu este un rondo). Şi dacă aceste două allegro-uri în formă de sonată sînt, în linii mari, conforme schemelor clasice, trebuie totuşi să semnalez că, pentru prima oară în producţia lui Beethoven, expoziţia nu este reluată aşa cum cerea tradiţia: logica progresiunii pasionale nu admite nici repetiţii, nici revenire, nici batere a pasului pe loc; trebuie mers înainte, trebuie ca mişcarea să fie irezistibilă şi continuă. Cît despre mişcarea lentă, este un andante cu variaţiuni. În sfîrşit, pentru ansamblu, acelaşi spirit ciclic cu care ne-am mai întîlnit: tema principală a primului allegro dă naştere temei secunde a acestei părţi, temei andantelului şi, prin sciziune, fiecăreia din cele două teme ale finalului". Structura arhitectonică este just reprodusă, dar mesajul beethovenian lipseşte cu desăvîrşire din acest comentariu. Afirmaţiile că este „o capodoperă a pasiunii" şi că dezvoltarea ascultă de „logica progresiunii pasionale" rămîn doar declaraţii goale, nesusţinute de nici o investigaţie în domeniul proceselor psihice profunde din care sonata se născuse şi pe care le exprimă. Afectivismul este doar fluturat pe ici pe colo de către comentator pentru a mai atenua impresia de penurie spirituală pe care o lasă scolastica sa analiză. Nu a vrut sau nu a fost în stare să înţeleagă muzica „şi dintr-un punct de vedere mai profund decît cel muzical". Ar fi putut — spre justificarea formalismului său — să repete cuvintele rostite de Hanslick, cu un secol în urmă, după ce supusese unei disecţii asemănătoare uvertura *Prometeu* de Beethoven: „Ne este imposibil să găsim în această temă altceva decît

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce am spus mai sus sau, cel puțin, să semnalăm un sentiment pe care îl exprimă sau pe care ar trebui să-l trezească în ascultător". Dar i s-ar putea și replica prin întrebarea pusă, tot pe atunci, de către Serov hanslickienilor: „Dacă în operele acestui mare poet al muzicii vom urmări notele și acordurile, exclusiv ca note și acorduri, nedezvăluind semnificația lor adîncă, nevăzînd în ele acțiunea dramatică și activitatea spirituală exprimată de poetul muzician, dacă ne oprim cu uimire în fața faptului că tema este expusă în optimi *(Adagio)* și altădată în doimi *(Allegro)* — avem oare dreptul să spunem că-l înțelegem pe Beethoven?"

Dintr-o extremă se poate însă ușor cădea în cealaltă. Reacționînd la această viziune tehnicizantă a muzicii, unii comentatori au identificat în sunete imagini dintre cele mai concrete ale existenței omului. Continuînd tradiția interpretării *Cvartetului op. 18. nr. 2* ca un cvartet „al reverențelor" *(Compliments-Quartett)*, Theodor Helm, un reputat exeget beethovenian, relatează astfel conținutul primei părți: „Conversația se animă și devine mai vie. Domnii care intră cu *cadenettes* și peruci cam strîmb așezate ar părea chiar furioși dacă am putea crede în mod serios că forța etichetei este insuficientă pentru a-i menține în rezerva lor de «bon ton». Totul e amuzant ca într-o gravură din secolul trecut". Ideea apare aici anecdotic degenerată. Nu în acest spirit ne-am reprezentat semnificația „mai profundă decît cea muzicală" pe care credem posibil a o descoperi dincolo de sunete. Dacă nu putem spune, alături de Hanslick și Webern, că muzica exprimă numai idei muzicale, reprezentarea exterior-descriptivă a conținutului muzicii ni se pare a-l trăda în egală măsura pe compozitor. Ideea exprimată de acesta este de ordinul celei mai intime subiectivități, aparține frămîntărilor spirituale ale omului iar nu relațiilor lui exterioare. Dintre toate artele muzica este cea mai interiorizată. A vedea în *Cvartetul op. 18, nr. 2* conversația animată dintr-un salon aristocrat înseamnă a obliga muzica să coboare din acea zonă de superioară spiritualitate pe care Beethoven o numea cu mîndrie „meleagurile împărăției mele" și să se îndeletnicească — împotriva naturii ei — cu zugrăvirea unor realități pe care poezia și pictura au incomparabil mai multe posibilități de a le evoca.

Am greși spunînd că nimic din ceea ce constituie materialitatea lumii nu poate fi sugerat de muzică. Lumea din afară își poate găsi

Scanned with OKEN Scanner

ecou în sunete (şi în această privinţă interpretarea salonardă a lui Helm îşi avea oarecare temei în unele turnuri galante ale frazei beethoveniene) dar, pentru ascultătorul cu o limpede conştienţă a specificului muzical, aspectele exterioare de viaţă sînt fie contururi enigmatice de-abia perceptibile prin vălul străveziu al trăirilor, fie simboluri concrete ale unor realităţi psihologice profunde. Parcurgînd tălmăcirea dată de Romain Rolland *Appassionatei*, cititorul îşi poate face o idee despre felul cum materialitatea lumii — atunci cînd se întrezăreşte în muzică — este spiritual transfigurată şi palpită de sensuri umane subiective. În structura contradictorie a temei principale comentatorul vede „două fiinţe într-una singură. Două euri opuse: Eul — forţă sălbatică; Eul — slăbiciune tremurătoare. Pentru început se prezintă împreunate, în vîntul ce le rostogoleşte *(Allegro assai)*, dar *pianissimo*. Un motiv de timpane în triolet — foarte frecvent la Beethoven, şi a cărui sens e aproape întotdeauna hotărîrea neîmblînzită a destinului („Aşa e, ascultă!"), răspunde de trei ori, nepăsător, la întrebarea gemută. Apoi vijelia suflă şi forţa atotputernică, în coloane masive, reia *fortissimo*, în trei urcuşuri copleşitoare. Eul — slăbiciune se agită cu nelinişte, se roagă cu febrilitate. Nu e luptă, nici răzvrătire; sufletul îndurerat cunoaşte zădărnicia rezistenţei şi se prăbuşeşte. Atunci se ridică motivul mîngîietor în major, cuvîntul viril, care acceptă cu stoicism şi vrea să spere, în ciuda tuturor. Ritmul pe care-l foloseşte este la fel cu cel al motivului forţei brutale; dar motivul e umanizat, înduioşat de inflexiuni pline de afecţiune". Şi aşa mai departe. Umanizarea analizei formale, spiritualizarea evocării descriptive, intelectualizarea reacţiei emoţionale — iată ce-i reuşeşte lui Romain Rolland dîndu-i posibilitatea să se ridice deasupra unilateralităţilor formaliste, descriptiviste, afectiviste, şi să le înglobeze într-o sinteză superioară, luminată de o viziune filosofică — singura care răspunde cu plenitudine muzicii în genere, gîndirii beethoveniene îndeosebi.

Nu numai amatorii dar — cum a reieşit în cazul lui Helm — chiar şi profesioniştii pot să nu fi ajuns la înţelegerea deplină, consecventă a specificului muzicii ca artă prin excelenţă interiorizată. Şi nu numai muzicologii dar şi compozitorii — adică cei care, teoretic vorbind, ar trebui să aibă cea mai clară idee despre posibilităţile artei lor — se lasă uneori furaţi de ispite descriptive; constrîngînd peste măsură lim-

bajul muzical a sugera lucruri şi întîmplări — adică ceea ce muzica poate mai puţin decît orice — ei nu fac decît să diminueze forţa caracteristică de expresie a artei lor, pe care o transformă astfel în remorcă a literaturii sau picturii, în ilustraţie sonoră. Din fericire, interioritatea muzicii este o realitate obiectivă şi imanentă, suficient de puternică pentru a rezista acestor asalturi ale descriptivismului, impunîndu-se peste intenţiile onomatopeice ale compozitorului şi în ciuda lor. Păsările, pe care Messiaen, cu atîta pasiune a pitorescului, ţine să le evoce adeseori *(Chant d'oiseaux, Réveil des oiseaux, Catalogue d'oiseaux, Oiseaux exotiques)* se sublimează parcă, lăsînd în locul lor doar elanuri şi nelinişti, jubilaţii şi depresiuni, pulsaţiile — cînd precipitate, cînd calme — ale unei inimi umane, adică ceea ce este de datoria muzicii să exprime.

4. Universalitate

Profund spiritualizată, ideea exprimată de muzică impune, implicit, prin universalitatea ei; mai bine zis, cu cît sînt mai adînci straturile de conştiinţă din care izvorăşte, cu atît devine mai vastă aria ei de cuprindere umană. Acesta este sensul pozitiv al unei însuşiri în care cei mai mulţi sînt înclinaţi să vadă un neajuns al limbajului muzical (echivocitatea lui). Da, mesajul muzicii este atît de general încît poate fi multiplu interpretabil — ceea ce pe doritorii de exactităţi concrete îi derutează — dar tocmai prin această infinită generalitate se explică fascinanta forţă de atracţie a frumuseţii muzicale: deşi fiu al epocii rococo-ului, Mozart va părea mereu actual şi viu, în muzica lui — adaptabilă celor mai contradictorii stări sufleteşti — oamenii de pretutindeni nu vor înceta să se regăsească. Muzica pare făcută să exprime ceea ce este fundamental în om, şi cu cît compozitorul îi înţelege mai profund această menire, cu atît sînt mai sporite şansele lui de a crea o „muzică mare". Forţă irezistibilă, ca şi spiritualitatea ei, universalismul muzicii transfigurează sursa particulară din care aceasta adesea provine: individualul şi contingentul sînt împinse în umbră, pentru ca expresia lor muzicală să fie propulsată spre înălţimea permanenţelor şi esenţelor umane. Născute din nevoile, la comanda şi în ambianţa bisericii protes-

Scanned with OKEN Scanner

tante (ca atîtea capodopere asemănătoare) *Patimile după Matei* sau *după Ioan* s-au integrat conştiinţei sociale nu prin semnificaţia lor cultică, ci prin capacitatea lui Bach de a intui în Iisus pe fiinţa divino-umană vie şi etern prezentă, cu imensa sa dragoste de semeni dar şi cu nesfîrşita tristeţe de a se vedea respins de aceştia (trăsătură care, ulterior s-a dezvoltat în aşa măsură în muzica cultică, încît problematica umană universală — şi în primul rînd atitudinea faţă de moarte — şi-a subordonat textul tradiţional al messelor şi recviemelor, transformate cu vremea, spre nemulţumirea crescîndă a bisericii, în simplu pretext al muzicianului care vrea să mediteze pe tema destinului omenesc: în această direcţie a evoluat muzica religioasă cu Berlioz, Brahms, Verdi, Mahler, Debussy, Fauré, Schönberg, Britten, Szymanovsky, Poulenc). Beethoven îşi compunea *Cvartetul op. 132 în la minor* sub impresia încă puternică a unei lungi maladii şi cu un sentiment de gratitudine pentru Providenţa care — credea el — îl salvase, dar nici urmă în muzică din împrejurarea particulară sub al cărei semn a apărut la viaţă această lucrare: Romain Rolland auzea în *Cvartetul op. 132* un dialog patetic între om şi destin, care-i evoca simbolicele confruntări dintre Oedip şi Sfinx, dintre Iacob şi înger. Sentimental şi autobiografic, ca orice romantic care se respectă, Schumann îşi concepea curent lucrările ca mărturisire intimă, ca imagine a iubitei („Vei găsi în unele mişcări ale piesei toată dragostea mea pătimaşă şi toată viaţa mea şi a ta“ — scrie el Clarei despre *Kreisleriana*), dar proveniența personală a fost estompată de strălucita iradiaţie universal-umană pe care a insuflat-o sunetelor nu numai geniul schumannian, dar şi acea capacitate infinit cuprinzătoare, proprie limbajului muzical: nimeni nu va vedea în *Viaţă şi dragoste de femeie* expresia unei experienţe sentimentale individuale (cum iniţial a fost) ci chintesenţa eternă a iubirii feminine, dacă nu chiar a iubirii în genere. Această universalitate, triumfătoare peste graniţe şi timp, reiese cu pregnanţă din următoarele rînduri prin care renumitul dirijor Ernest Ansermet îşi preciza atitudinea sa faţă de operele apărute în condiţii istorice şi geografice determinate: „Dacă recunosc în *Jota aragonese* dansul cel mai uşor şi mai inocent din lume, într-un *largo* din secolul al XVII-lea chintesenţa însăşi a nobleţii, într-un *concerto* de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea pe aceea a eleganţei şi a unei societăţi rafinate, iar în muzica *credo*-ului din *Messa în si*, chiar lipsind

Scanned with OKEN Scanner

cuvintele, puterea şi fermitatea credinţei, nu o fac dintr-un interes documentar; nici vorbă să mă intereseze în mod deosebit cum sînt oamenii din Aragon, cum arăta omul secolelor al XVII-lea sau al XVIII-lea şi nici chiar personalitatea lui Bach. În aceste muzici eu recunosc modalităţi afective sau etice care ar putea fi ale oricui, şi în primul rînd ale mele, căci le identific semnificaţia: muzica îmi permite să mă autocunosc mai bine şi să cunosc în acelaşi timp mai adînc posibilităţile omului..." („Les fondements de la musique dans la conscience humaine").

Muzica este aşadar cu atît mai adecvat înţeleasă cu cît este mai înaltă generalizarea la care se poate ridica ascultătorul. Atîta vreme cît va înţelege *Inelul Nibelungului* doar ca o poveste cu zei, semizei, balauri, pitici, *Tetralogia* lui Wagner — părîndu-i eventual plictisitoare sau ridiculă — va refuza să-i destăinuie adevăratul ei sens; acesta începe să se dezvăluie din momentul cînd melomanul devine în stare să audă omenescul pur al evocării mitologice wagneriene. Impresia de ridicol — datorită nu naivităţii compozitorului ci superficialităţii ascultătorului — se destramă atunci, lăsîndu-ne să contemplăm drama omenirii terorizate şi pervertite de aurul atotstăpînitor căruia iubirea nobilă, dezinteresată i se opune într-un pasionat elan, hărăzit însă unei frîngeri tragice, dramă de care Wagner nu-şi dă seama dacă este istoric determinată sau ţine de însăşi condiţia umană. Cu atît mai acut cere muzica a fi înţeleasă într-un spirit generalizator atunci cînd nu aparţine genurilor programatice, cînd se susţine exclusiv prin ceea ce Hanslick numea „forme sonore în mişcare". A.B. Marx, un reputat exeget al lui Beethoven, nu aducea nici un serviciu compozitorului tălmăcindu-i *Cvartetul op. 132* prin prisma bolii în urma căreia fusese compus. „Scena întregului poem, spune el, este patul bolnavului; muzica e nervoasă, sensibilă, maladivă; instrumentele de coarde, cu sunetul tînguitor, ulcerat al arcuşului sînt aici organul specific voit, necesar al acestei traduceri"; şi, consecvent cu această concepţie, muzicologul analizează diferitele efecte sonore beethoveniene ca imagini ale momentelor bolii. Amuzante pentru spiritele cărora încă nu le este limpede despre ce vorbeşte muzica şi ce trebuie să-i ceară, asemenea referiri îngustează şi, în consecinţă, bagatelizează mesajul compozitorului. Raportarea la cazul particular este supărătoare chiar într-o compoziţie ca *Moarte*

Scanned with OKEN Scanner

și transfigurație, deliberat și fățiș concepută de autor ca ilustrare a unei situații medicale (agonie, halucinații, moarte), dar pe care nu izbutești s-o îndrăgești decît detașîndu-te — în ciuda lui Strauss — de aluziile descriptive și percepînd-o ca muzică pură, ca expresie a ceea ce este fundamental în conștiință. A obliga însă o muzică de nelimitată generalitate să încapă în patul procustian al unui programatism, pe cît de pedestru pe atît de arbitrar, reprezintă culmea mistificării. Deși nu s-a erijat niciodată în teoretician, Beethoven știa, cu deplină luciditate, că rostul muzicii este de a plana în zona generalizării celei mai elevate. Compunea și el sub impresia unor împrejurări tulburătoare, stimulatoare — bunăoară adagio-ul primului cvartet, inspirat de lectura scenei funebre din *Romeo și Julieta*, ca să nu mai vorbim de sursa shakespeariană a *Appassionatei* — dar nu socotea binevenit să particularizeze semnificația muzicii sale prin declararea acestor împrejurări [1]. Atunci cînd totuși preciza în partitură intenția programatică, o făcea de o manieră care să nu tragă în jos expresia de la înălțimea filosofică a gîndirii, cu discreție, poezie și un oarecare aer enigmatic: *La Malincolia* își intitula el finalul ultimului din cvartetele op. 18; *Les adieux, l'absence, le retour* se numesc cele trei mișcări ale *Sonatei op. 81*, compusă cu prilejul despărțirii compozitorului de arhiducele Rudolf, elevul îndrăgit de el. Dedicînd inițial *Simfonia a III-a* lui Napoleon, Beethoven a considerat însă ulterior mai nimerit să renunțe la această dedicație (și bine a făcut, altminteri cîte comentarii muzicologice napoleoniene ar mai fi luat naștere!), nereținînd din ea decît vagul epigraf ce precede partea a II-a: „marcia funebre sulla morte d'un eroe". Cît despre *Cvartetul op. 132 în la minor* — cel medical comentat de Marx — numai partea a treia conține declarații programatice: „cîntec de mulțumire în modul lidic oferit Divinității de către un însănătoșit" (Beethoven nu precizează după ce fel de boală: fizică sau psihică), înaintea coralului grav, și „simțind noi puteri" (nici aici nu precizează: puteri trupești sau sufletești?), înaintea secțiunii contrastante, mai însuflețite,

[1] Mai ales în muzică își găsește aplicarea această reflecție a lui Thomas Mann: „E desigur bine că lumea nu cunoaște decît opera desăvîrșită, nu și originile ei, nu și condițiile în care a luat naștere: căci cunoașterea izvoarelor inspirației artistului ar zăpăci pe oameni și i-ar speria, anihilînd astfel efectele atîtor pagini admirabile" *(Moartea la Veneția)*.

Scanned with OKEN Scanner

cu care acest coral alternează de-a lungul mişcării. Indicaţii mai mult decît sumare şi formulate parcă nu pentru a restrînge sensul muzicii, ci tocmai pentru a da aripi imaginaţiei spre acele „meleaguri ale împărăţiei" beethoveniene. De ce să ne încăpăţînăm a vedea în cvartet patul de suferinţă al compozitorului (obiect intraductibil de către expresia muzicală, oricît ar vrea autorul să ancoreze în lumea lucrurilor), cînd mai firesc, mai muzical şi mai simplu este să înţelegem această compoziţie ca expresie a unei crize sufleteşti, dintre acelea care ne pun la încercare rezistenţa morală şi apoi ne slobozesc lăsînd în noi o dîră de adîncă, iremediabilă dar senină tristeţe?

5. Muzica, artă etică

Abstragerea de ceea ce este exterior şi accidental conferă muzicii o altitudine intelectuală care aminteşte marile adevăruri ale cugetării abstracte, face din ea — cum spunea G. Călinescu — „o artă echivalentă cu filosofia din planul discursiv". La ascultarea concentrată a muzicii se naşte [1] sentimentul că o superioară şi misterioasă (de aici convingerea lui Beethoven: muzica este o revelaţie etc.etc.) înţelepciune dezvăluie sensuri ascunse ale existenţei, permiţîndu-ne să venim în contact, pe calea trăirii, cu adevăruri tulburătoare, comparabile, prin importanţă, celor pe care reflecţia conceptuală a unui Kant sau Hegel le comunică înţelegerii speculative. Pe această izbitoare înrudire între cugetarea muzicală şi cea filosofică se bazase desigur Mihai Ralea cînd enunţase posibilitatea unei clasificări muzicale a sistemelor filosofice, echivalîndu-i — ce-i drept, foarte discutabil — pe Kant cu Bach, Renouvier cu César Franck, Guyau cu Bizet, Nietzsche cu Wagner, Hegel cu Brahms, Schopenhauer cu Berlioz, Rousseau cu Schubert, Bergson cu Richard Strauss.

Ar însemna să ignori vibraţia afectiv-poetică a expresiei muzicale, imaginîndu-ţi că ea poate furniza cunoştinţe despre categoriile aprioRice, principiul raţiunii suficiente sau determinaţiile pure ale reflexiei.

[1] Bineînţeles în ascultătorul care, încetînd să caute în muzică istorioare şi renunţînd la facilele extazuri sentimentale, nu a devenit victima tehnicismului sterp.

Scanned with OKEN Scanner

Despre altceva vorbeşte muzica, şi acest „altceva“ — care multora le apare învăluit într-o enigmatică şi impenetrabilă ceaţă — ne poate fi sugerat de orice lucrare purtînd pecetea unei înalte reflexivităţi componistice. Deschid aici o paranteză pentru a răspunde eventualei întrebări care s-ar putea naşte în cititorul nedumerit de acest regim preferenţial: de ce defineşti conţinutul muzicii pornind de la operele de „înaltă reflexivitate componistică“ şi lăsîndu-le la o parte pe cele ce nu aparţin aşazisei „muzici grele“, care sînt şi mai numeroase şi mai populare?

Există într-adevăr lucrări care nu poartă pecetea unei înalte reflexivităţi, fără ca prin aceasta să se dovedească lipsite de valoare, de utilitate artistică. Ele nu-şi propun decît să facă mai agreabilă viaţa oamenilor, ceea ce — atunci cînd la origine se află bun gust şi onestitate profesională — nu poate fi decît salutat. Sînt operele pe care — cu o admirabilă modestie şi luciditate — le avea în vedere Grieg cînd spunea, referindu-se la propria-i creaţie: „Artişti ca Bach şi Beethoven au clădit altare şi temple pe culmi. Eu am vrut — după cum se exprimă Ibsen într-una din dramele sale din urmă — să clădesc case pentru oameni, în care ei să se simtă fericiţi“. O definiţie a ceea ce spune muzica nu se poate însă în mod serios concepe decît de la înălţimea piscurilor ei, din acele „altare şi temple“ a căror lumină se revarsă şi peste „casele“ din vale, locuite de cei ce vor să fie fericiţi. Nu ştiu dacă *Ofranda muzicală* şi *Marea Fugă* pot favoriza o fericire domestică, dar am certitudinea că ele exprimă tot ce e mai sublim în om şi mai tipic în arta muzicii. Dacă „Dansul Anitrei“ sau „Cîntecul lui Solveig“ fac şi mai plăcută viaţa căminului, este pentru că în ele s-a păstrat o fărîmă din ceea ce, cu absolută plenitudine, întruchipează *Ofranda muzicală* şi *Marea Fugă*. Dar cum marii majorităţi absolutul — atît în viaţa emoţională cît şi în cea intelectuală — îi este insuportabil, căci frige şi mistuie, această plenitudine cu care menirea muzicii se manifestă în operele lui Bach şi Beethoven, anevoie şi foarte rar este acceptată ca vecinătate permanentă, intimă de către oameni. De Grieg te poţi mai lesne ataşa deoarece el îţi oferă doar o părticică a acestui absolut şi încă diluată în sentimentalismul cotidian care-i face mesajul cît se poate de familiar şi accesibil. Pe ascultătorul doritor să ajungă pînă în vîrful acestui urcuş care este înţelegerea muzicii, fărîma de sublim

Scanned with OKEN Scanner

din melodiile lui Grieg (şi ale celor din aceeaşi categorie: un Smetana, un Rahmaninov, un Lalo, un Gounod, un Puccini) îl face să tindă spre acel sublim total din operele marilor gînditori ai muzicii. La început intuieşte şi, treptat, înţelege că menirea artei muzicale, aici, în operele reputate ca „grele" ale lui Bach şi Beethoven (şi ale celor din aceeaşi categorie: un Mozart, un Wagner, un Mahler, un Debussy, un Enescu, un Bartók) îşi găseşte suprema realizare de sine. Intrat în aceste „altare şi temple" de pe culmi, el vede casele de jos scăldate într-o lumină de o strălucire pe care n-o bănuise atunci cînd locuia în ele, lumina venită din Graalul marii muzici. Şi casele acestea îi par atunci parcă şi mai încîntătoare, căci razele revărsate asupra lor scot la iveală frumuseţi ce rămăseseră neobservate. Totodată îşi dă seama că, dacă oamenii se simt fericiţi acolo, este şi pentru că ei capătă această lumină de sus, care — în ordine muzicală — determină şi întreţine valoarea aşa cum soarele face posibilă viaţa pe pămînt. Acest punct de vedere este desigur discutabil dar, oricum, a-l aprecia pe Grieg de la înălţimea lui Beethoven mi se pare indiscutabil mai firesc şi mai rodnic (Grieg însuşi ieşind în cîştig) decît a-i aplica lui Beethoven măsura problematicii lui Grieg (ceea ce ar fi, neîndoios, în defavoarea Titanului şi ar prilejui o viziune bagatelizată a muzicii acestuia: privit din fund de vale omul de pe vîrf de munte, fie el şi uriaş, va părea de dimensiuni pitice).

Închizînd paranteza să ne gîndim aşadar la dîra pe care o lasă în cugetul nostru o muzică de înaltă reflexivitate, după ce am ascultat-o cufundaţi în noi şi cutremuraţi pînă în adîncuri. Şi pentru a găsi dintru început un limbaj comun, să evocăm ceea ce este prezent în cele mai multe spirite — acea concepţie eroico-tragică despre existenţa afirmată de Beethoven şi formulată în termeni atît de sugestivi de Lunacearski: „Beethoven nu a fost un om care să fi privit destinul, societatea, propria-i viaţă prin ochelari trandafirii. El cunoştea toată asprimea vieţii. Calea omului e presărată cu spini, noi plutim pe o mare furtunoasă şi în fiecare clipă ne putem lovi de stînci submarine. Deasupra noastră nu e cer senin, zîmbitor, ci nori brăzdaţi de fulger. Această imagine despre lume, despre destin, despre mediul în care trăim ca despre un haos care ni se împotriveşte cu înverşunare, îi este caracteristică lui Beethoven. El nu înfrumuseţează situaţia omului, el

Scanned with OKEN Scanner

declară uneori cu o bărbăție apropiată de disperare: e îngrozitor să trăiești, neadevărul domnește încă pe lume. Dar Beethoven nu se predă. El nu se sperie de destin cînd acesta-i bate în ușă cu pumnul său de piatră. El spune că destinul este greu, că trebuie îndurate multe răni, dar nu se retrage din luptă. El știe că lupta este feroce, că adesea pier cei mai buni, dar crede fără limite în inevitabilitatea victoriei. Și această credință în victorie, în rezolvarea acestor disonanțe și imperfecțiuni prin luptă, într-o ordine superioară, constituie religia lăuntrică a lui Beethoven. Aceasta este credința pe care o poartă în suflet și ea îl salvează în clipele cele mai grele ale vieții". Imagine care, desigur, nu epuizează viziunea beethoveniană a existenței, dar ne lasă să întrezărim natura problematicii filosofice a muzicii. Pentru ce trăiește omul și cum trebuie să trăiască din momentul cînd a izbutit să dea un sens vieții? — iată întrebările aflate în centrul conștiinței muzicale și cărora compozitorii le-au răspuns pe măsura temperamentului experienței, geniului.

Din multe opere muzicale, aparținînd tuturor timpurilor, adie credința că omul există pentru a fi fericit, pentru a se bucura, sentimentul amar al vieții fiind doar un detaliu, un accident pe acest fundal optimist. O messă de Dufay, Palestrina sau Lasso vor da acestui crez un conținut mistic, adevărata și stabila fericire fiind posibilă, după ei, doar prin comuniunea cu Divinitatea. O simfonie sau un cvartet de Haydn îl înfățișează pe om, dimpotrivă, deținător al unei armonii sufletești cucerite fără nici un ascetism, savurînd epicureic frumusețile acestei lumi, surîzînd cu voioșie spectacolului pe care viața i-l oferă, netrăgînd concluzii tragice din momentele ei sumbre. Atitudini, s-ar părea, ireconciliabile și care, totuși, în muzica lui Bruckner, Skriabin sau Messiaen ni se înfățișează contopite: credința stimulînd și spiritualizînd bucuria de a trăi iar priveliștea fascinantă a vieții (a naturii, a perfecțiunii cosmice în mod deosebit) dovedind — așa cum își intitulează Messiaen cele „trei mici liturghii" — prezența divină și creînd leibnizianul sentiment că *tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes*. Optimism pe care compozitorii au fost departe de a-l împărtăși în unanimitate. Temperamental sensibili tocmai la momentele sumbre, peste care un Haydn, un Skriabin, un Messiaen trec cu ușurință, alți muzicieni au făcut din aceste momente pivotul filosofiei lor. Viața le-a

Scanned with OKEN Scanner

apărut ca o chinuitoare, sisifică luptă, iar fericirea o himeră în care, ne încăpățînăm să credem pentru a putea trăi (de aici caracterul transcendental al felului de a o evoca la marii tragici ai romantismului și ai muzicii moderne). Ideea morții — obsedantă pentru un Gesualdo, Bartók sau Șostakovici, calmantă pentru un Wagner sau Mahler, anxietatea, insatisfacția și dorul nedefinit înlocuiesc luminoasa atitudine din muzica de inspirație euforică. Această viziune pesimistă a vieții este însă răsfrîntă în multiple feluri de compozitori: după Beethoven, măreția omului constă în a opune tragismului existențial o demnă și patetică rezistență (ceea ce cu pregnanță reiese din comentariul lui Lunacearski); începînd prin a fi beethovenian în *Simfoniile I* și a *II-a*, Enescu evoluează cu *Oedip* și *Vox maris* spre o resemnare senină de proveniență mioritică; la Bartók auzim — bunăoară în *Cvartetul nr. 5* — strigăte vehemente de deznădejde, pe care la Schönberg și Berg le vom întîlni amplificate: spaimă în fața catastrofei, a unei catastrofe identificate cu însăși existența. (Am vrea ca aceste referiri exemplificatoare — ca și cele ce vor urma — să nu-l determine pe cititor a împărți compozitorii în „lagărul" optimiștilor și cel al pesimiștilor, după precedentul altor asemenea calapoade, aceste atitudini putînd perfect coexista în opera unuia și aceluiași compozitor: cumpăna gîndirii beethoveniene se înclină cu *Appassionata* sau cvartetul *lidic* spre un tragism pe care sonata *Aurora* sau *Simfonia a V-a* îl neagă cu aceeași convingere lăuntrică. Este semnul autenticității: aceasta este viața, așa este sufletul omului).

Înțelegerea optimistă a existenței este de obicei însoțită în muzică de exaltarea dorinței de comunicare cu semenii. Viziunea utopică a omenirii înfrățite din *Simfonia a IX-a* de Beethoven, *Simfoniile a II-a* și *a VIII-a* de Mahler, *Simfonia I* de Skriabin exprimă tocmai această esență socială a omului, încrederea într-un ideal care — chiar dacă se dovedește doar parțial și vremelnic realizabil — nu este prin aceasta mai puțin un regulator al relațiilor dintre indivizi. Unor compozitori cărora pesimismul le-a dat atît de insistent tîrcoale, ca Ceaikovski sau Bartók, apropierea de semeni le-a oferit adesea singura ieșire posibilă din marasm: vezi *Simfoniile a IV-a* și *a V-a* ale celui dintîi, *Divertismentul* și *Muzica pentru coarde, celestă și percuție* ale celuilalt. Setea de absolut poate însă face uneori ca, față de sporadicitatea și vremelnicia fraternității umane, dorința de comunicare să se inhibe, să se retranșeze: ori totul, ori nimic —

Scanned with OKEN Scanner

adică izolarea. Se produce acea dureroasă închidere în sine, atît de sfîşietor evocată de Mahler în *Cîntecul pămîntului* al cărui erou respins — în elanurile sale generoase — de către cei din jur, se retrage în eul său, aşteptînd acolo venirea „prietenului" izbăvitor: eterna noapte. Momente cînd sentimentul iremediabilei solitudini devine înăbuşitor, apar destul de des chiar la un Titan al spiritului cum este Beethoven, ca să nu mai vorbim de moderni, conştiinţe atît de dezechilibrate şi fragile.

Înclinările pesimiste şi solitare (mai ales atunci cînd veneau în conflict cu elanurile idealiste din conştiinţa unuia şi aceluiaşi compozitor) au implicat totdeauna intensificarea a ceea ce Thomas Mann denumea „baza etern-romantică a muzicii": în operele marilor melancolici arderea emoţională se manifestă în toată plenitudinea şi fascinanta ei splendoare, indiferent dacă ni se înfăţişează sub forma flăcării transparente dintr-un cvartet de Schubert sau sub cea a vîlvătăii incendiare dintr-o simfonie de Mahler. Nu este vorba aici de simple revărsări afective ci de o întreagă şi coerentă atitudine în faţa vieţii: convingerea că aceasta trebuie trăită la cea mai înaltă temperatură, că omul trebuie să se angajeze adînc şi patetic în tot ce face, acest consum emoţional intens fiind singurul care dă vieţii sens, chiar dacă dogoarea lui devine uneori greu de suportat. Această viziune prin excelenţă romantică a trezit adesea reacţia spiritelor mai echilibrate, goetheene care, văzînd în exacerbarea sentimentului o primejdie pentru sănătatea sufletească, pentru însăşi frumuseţea şi logica muzicală, preconizau rigoare şi obiectivitate de esenţă clasicistă. De pe această poziţie îi dezaprobau Haydn pe Beethoven, Brahms pe Wagner, Stravinski şi Hindemith pe Schönberg. Pericolul marasmului şi soluţia clasicizării erau însă uneori întrezărite chiar în sînul mentalităţii romantice, determinînd acele încordări ale gîndirii clarvăzătoare care-l făceau pe Beethoven să treacă de la dureroasa confesiune romantică (din paginile lente ale ultimelor sonate şi cvartete) la raţionalismul intransigent al Marii fugi, iar pe Schönberg de la expresionismul furibund al perioadei de atonalism liber la constructivismul abstract al unora din primele lucrări dodecafonice, cum sînt *Suita pentru pian op. 25* sau *Cvintetul op. 26 pentru suflători.*

Scanned with OKEN Scanner

Din aceste oscilări între optimism şi pesimism, colectivism şi individualism, romantism şi raţionalism — oscilări care ne pun în faţa unei infinităţi de nuanţe, interferenţe, sinteze — este alcătuită problematica spirituală a muzicii. Menirea acestei arte pare a fi aşadar să ne sugereze multitudinea căilor pe care omul a păşit în milenara sa încercare de a-şi justifica existenţa, a da un sens vieţii, a descoperi un ideal de conduită. Apăsată de viaţă şi torturată de întrebări, conştiinţa şi-a găsit totdeauna refugiu în muzică, fie pentru a făuri acolo, ca Mozart, lumea pură şi armonioasă visată, fie pentru a da expresie apăsării şi torturilor însele, ca un Beethoven sau Wagner care se eliberau astfel din strînsoarea demonului interior. Izvorul muzicii reflexive nu este — la marii maeştri — speculativitatea abstractă, ci vibraţia intensă în faţa unor realităţi care, „punînd pe gînduri", îl obligă pe artist să mediteze asupra problemelor fundamentale ale omului. Muzica ne apare deci ca o artă emoţională, pentru că problematica ei — eminamente etică — este nemijlocit legată de intimitatea afectivă. Cum s-a putut uşor observa, „ideile" exprimate de muzică sînt din acelea care „stau la inimă" fiecărui om, ea ne înfăţişează afectivitatea devenită obiect al reflexiei şi reflexia aplecată asupra afectivităţii la apelul patetic al acesteia. Perceperea emoţională a muzicii este prin urmare substanţială numai dacă se produce de la înălţimea problematicii ei etice. Înfiorat şi tulburat la ascultarea *Cvartetului nr. 6* de Bartók, melomanul evoluat va înregistra sentimentele evocate de compozitor ca elemente componente ale uneia din cele mai descurajate atitudini faţă de viaţă, rărirea progresivă a tempoului, de la mişcare la mişcare, şi amplificarea copleşitoare a ideii sumbre (un fel de *muss es sein?*) care precede ca un refren fiecare parte, exprimînd stingerea treptată a voinţei de a trăi. „Prin acest triumf al tristeţii muzica pare a împietri, încetul cu încetul, în moarte, ca orice viaţă care a străbătut ardoarea şi bătrîneţea, ca un astru în topire care, răcindu-se, se transformă într-o pastă din ce în ce mai densă, pentru a se cufunda, cu o ultimă tresărire, în materie inertă. Atît de puternică totdeauna la Bartók, afirmarea vieţii dispare aici. După o luptă sălbatică, ironică uneori pentru că este disperată, dar semeaţă fiindcă este absolută, deznădejdea iese învingătoare — ca în *Suita lirică* de Berg, cu mişcările sale impare accelerate şi cele pare rărite. Omul este zdrobit de lume, singura victorie

Scanned with OKEN Scanner

care-i mai rămîne fiind de a exprima această zdrobire". (Pierre Citron, *Bartók*, Paris 1963). Iată cum mulţimea de sentimente, încetînd să mai apară ca o succesiune — mai mult sau mai puţin incoerentă — de impresii lirice, se organizează într-o viziune unitară, demnă a primi numele de „mesaj" şi dezvăluind în Bartók pe profundul, tragicul gînditor, ascuns celor ce nu vor să împingă investigaţia dincolo de constatarea depresiunilor psihice şi vehemenţelor sonore. Simplist spus, muzica este veselă sau tristă nu pentru că compozitorul vrea să sugereze o vagă veselie sau tristeţe, ci pentru că vrea să spună ce crede el despre viaţă, iar crezul său îi este alimentat de viaţa afectivă şi influenţează asupra acesteia. Pesimismul bartokian îşi trage rădăcinile din dezolarea artistului umanist şi patriot care, în faţa ofensivei distrugătoare a hitlerismului, se pregătea de exil, pentru ca, odată cristalizată, această filosofie să-i intensifice şi să-i permanentizeze marasmul, nelăsîndu-i — ca mijloc de supravieţuire — decît mărturisirea prin muzică. Nu poţi spune că-l înţelegi cu adevărat pe Bartók separînd sentimentele exprimate în acest cvartet de ideea în jurul căreia polarizează şi care le dă sens. Şi nu numai Bartók, dar orice mare compozitor s-ar răsfrînge denaturat sărăcit, dezintelectualizat în conştiinţa celui ce reţine doar afecte, nedeterminate şi răzleţe, necontinuîndu-şi investigaţia spre esenţa filosofică proprie unui autentic mesaj componistic. Şi ar fi o trădare a muzicii însăşi căci, ca artă interiorizată şi generalizatoare, ea este chemată să planeze în zona marilor altitutini ale cugetului, datoria noastră, a ascultătorilor, fiind de a ajunge cu orice preţ cît mai aproape de acele înălţimi, de *idee*. Mai corespunzător realităţii ni se pare de aceea a vorbi nu despre specificul emoţional ci despre *specificul etico-emoţional* al muzicii. O asemenea perspectivă înnobilează, spiritualizează, îmbogăţeşte reacţia sentimentală — firească, dar insuficientă faţă de fenomenul muzical.

Nu trebuie să ne inducă în eroare faptul că la contactul nemijlocit (mai ales în cazul unei prime audiţii) cu ea, muzica ne furnizează nu informaţii de ordinul generalizărilor etice, ci impresii disparate cu caracter senzorial-afectiv. La semnificaţiile ei intelectuale, superioare, ajungem supunînd materia muzicală examenului analitic şi reflecţiei estetice,

Scanned with OKEN Scanner

meditînd asupra ei [1]. Este şi firesc să fie aşa: ceea ce în creaţia compozitorului ţine de cugetarea cea mai profundă, reclamă — pentru a fi înţeles — o participare echivalentă din partea ascultătorului. Mai precis: cu cît este mai înaltă sfera de reflexivitate a muzicii, cu atît este mai mare efortul de intelectualizare a percepţiei muzicale cerut ascultătorului [2].

Cu privire la carcterul etic şi transcendent al semnificaţiilor muzicii şi despre actul intelectual mijlocitor care ne conduce spre ele, Ernest Ansermet a făcut preţioase reflecţii în importanta sa lucrare „*Les fondements de la musique dans la conscience humaine*". „Opera muzicală, spunea el, este un act de exprimare al omului ca fiinţă etică... O expresie estetică a eticii umane sub diferitele ei modalităţi şi în condiţionarea ei universală. Ea nu e deci propriu-zis o expresie a sentimentului, ci o expresie a omului ca fiinţă afectivă, ceea ce face ca această expresie să se producă prin intermediul unor semnificaţii sentimentale... Prin sentimentul trăit se semnalizează o anumită modalitate afectivă (modalitate existenţială), care este implict şi o modalitate etică (modalitate ontologică). Iată de ce operele muzicale bogate în semnificaţii pot fi obiectul unor experienţe inepuizabile: nu termini niciodată să le faci înconjurul, să le pătrunzi sensul, să le recunoşti diferitele semnificaţii. De aceea sînt ele totdeauna „actuale"... De asemeni, datorită transcendenţei semnificaţiilor ei este muzica, după spusele atribuite lui Beethoven, „o revelaţie mai înaltă decît orice filosofie", căci ea ne revelează

---

[1] Proces pe care, în capitolul *Înţelegerea muzicii : o tehnică şi o artă* din lucrarea *Sensurile muzicii* (Editura tineretului, 1965), l-am analizat în principalele sale componente: revenirea stăruitoare; concentrarea intelectuală; deslușirea structurii muzicale; informarea culturală; muzica, obiect al reflecţiei; spiritualizarea înţelegerii; formarea gustului; atracţia frumuseţilor majore; de la intoleranţă spre receptivitate; perspectivă contemporană.

[2] Nici vorbă ca de pe urma unei participări intelectuale lucide intensitatea vibraţiei emoţionale să aibă de suferit. Dimpotrivă, satisfacţia ascultătorului va creşte proporţional, căci — cum bine spune Gisèle Brelet — „un raţionalism imanent locuieşte şi însufleţeşte muzica; plăcerea intelectuală, departe de a exclude celelalte plăceri, este condiţia lor indispensabilă, numai la auditorul de tip intelectual putîndu-se înmănunchea multiplele satisfacţii prilejuite de muzică". *(Le temps musical)*.

Scanned with OKEN Scanner

ființa ascunsă din om și, mai ales , prin modalitățile afective individuale și modalitățile etice individuale și colective, ea ne revelează modalități posibile ale omului în general, constantele eticii sale"... Pentru adepții mentalității pozitiviste care nu acceptă ca muzicii să i se atribuie altceva decît afecte sau forme sonore, cu care venim în nemijlocit contact, Ansermet precizează: „Semnificațiile etice ale muzicii sînt semnificații transcendente ale elementului trăit *pe care nu le putem descifra decît la o analiză*, dar care, prin aceasta, n-au conferit mai puțin experienței trăite întreaga sa profunzime de sens și insondabilitatea sa" (s.n.).

6. „Cîtă luciditate, atîta dramă"

Patimile după Matei de Bach, *Simfonia a III-a de* Beethoven, *Neterminata* de Schubert, *Simfonia a IV-a* de Brahms, *Tristan și Isolda*, *Simfonia a IX-a de* Mahler, *Pelléas și Mélisande*, *Wozzeck*, *Oedip* de Enescu, *Simfonia celor trei re* de Honegger, *Simfonia a X-a* de Șostakovici, *Il canto sospeso* de Luigi Nono: cum se explică faptul că aceste prototipuri ale reflexivității în muzică, splendide întruchipări ale naturii ei etice, degajă toate, o dată cu măreția filosofică a concepției, un sentiment dureros al existenței?

Între genul filosofic (ceea ce Grieg numea „altarele și templele de pe culmile" muzicii) și genul tragic pare într-adevăr să existe o intimă legătură. Meditînd asupra marilor probleme ale omului, muzicianul este parcă împins de o forță obiectivă, mai puternică decît voința lui, spre zona bîntuită de ciclonurile dramei, catastrofei, suferinței și morții. Nu este neapărată nevoie ca opera să se încheie funest, ca *Appassionata* lui Beethoven, *Patetica* lui Ceaikovski sau Tetralogia wagneriană. Este suficient ca dintr-o singură mișcare a lucrării (prima parte în *Simfoniile a II-a* sau a *V-a* de Mahler, partea doua în *Simfonia „Din lumea nouă"* de Dvorak, partea patra, penultima, în *Simfonia fantastică* de Berlioz) să adie suflul tragicului pentru ca el să persiste în atmosfera generală pe care o creează și o lasă în urma ei succesiunea celor *n* mișcări ale ciclului: *Eroica* se încheie triumfal, dar acest final radios n-o împiedică să ne apară — grație marșului funebru din partea a doua — ca o tipică

Scanned with OKEN Scanner

manifestare muzicală a tragicului (care, de altfel, conține, prin definiție, un filon mai mare sau mai mic de eroism, iar prin victoria cauzei purificate care supraviețuiește eroului nu este incompatibil cu un final de felul celui din *Eroica*). După cum nu este neapărată nevoie ca frămîntarea exprimată de muzică să îmbrace forme explozive sau să fie programatic asociată cu ideea morții, pentru ca gîndirea să-și dezvăluie substratul dramatic. Că a cugeta implică o temperatură sufletească ridicată (legată poate pe undeva și de un sentiment tragic) se poate constata — bine înțeles la o examinare atentă — chiar în cazul unor opere de foarte abstractizată concepție ca *Ofranda muzicală* sau *Marea fugă:* numai aparența este aceea de impasibilitate (nici o gîndire autentică, vie nu poate fi impasibilă!) — ideile muzicale au în realitate atîta tensiune, iar la Beethoven și crispare, începînd cu intonațiile, continuînd cu linia frazei și terminînd cu arhitectura ansamblului, încît ele pot prilejui interpreților inspirați tălmăciri de cel mai tulburător romantism (ceea ce, cum se știe, un Cortot și un Enescu n-au pregetat să facă atrăgîndu-și reproșurile celor obișnuiți cu o imagine scolastică a lui Bach).

Este inevitabil ca privirea trează și meditația aprofundată asupra lucrurilor să fie invadată de un sentiment amar: gîndirii scrutătoare i se dezvăluie spectacolul eternei, mereu înnoitei lupte pe care omenirea o dă cu sine însăși în numele unei fericiri care se depărtează pe măsură ce avem impresia că ne apropiem de ea, pentru ca — pe nesimțite — seducătoarea himeră să arboreze rînjetul, de astădată foarte real, al scheletului cu coasă. Purtînd în el flacăra veșnic aprinsă a unui neobosit optimism, alimentat de însuși instinctul de conservare a speței, omul n-a încetat să spere, să creadă în ideal, să se devoteze frumosului, să-și dăruiască generos capacitatea de a iubi, — și desigur că numai așa a putut ține piept grelelor încercări ale existenței. Ceea ce omul obișnuit este dispus să uite cu ușurință, filosofului îi revine însă stăruitor în gînd: de cîte ori peste aceste idealiste elanuri nu s-a abătut tăvălugul distrugător al cruzimii (cel evocat de Honegger în finalul *Liturgicii* sau de Șostakovici în toccata din *Simfonia a VIII-a*), lăsînd în urma sa un pustiu dezolant! Dar chiar fără să se fi dezlănțuit asemenea ofensive pustiitoare, cît de rar se întîmplă ca iubirii și devotamentului total să li se răspundă dacă nu cu monedă egală, cel puțin cu gratitudine: Oedip este alungat de cei pe care i-a salvat, Wozzeck este înșelat de cea pe care o iubește

Scanned with OKEN Scanner

mai mult decît orice pe lume. Pentru ca atunci cînd comuniunea sufletească pare să se fi realizat — ca între Tristan şi Isolda — existenţa să se aneantizeze, mistuită chiar de flacăra sentimentului după a cărui plenitudine toţi tînjim. Nu vreau să spun că viaţa ar consta numai din aceste aspecte dar unui spirit lucid îi este suficient să le constate pentru ca în conştiinţă să se instaleze o iremediabilă melancolie [1], cele mai încîntătoare privelişti şi cele mai euforice stări sufleteşti încărcîndu-se în imaginaţia lui pentru totdeauna cu un substrat dureros: zonele de lumină fac şi mai apăsător gîndul inevitabilelor fîşii de întuneric din care nu putem şti niciodată cînd şi dacă vom ieşi. Nu rareori cîntă Mahler, şi încă în tonuri exaltante, natura, iubirea, tinereţea, bunătatea, dar chiar şi în atmosfera cea mai idilică simţi plutind acea anxietate a compozitorului care-şi făcuse o deviză din cuvintele lui Dostoievski: „Cum pot eu să fiu fericit, cînd în altă parte cineva suferă?“ Felul cum îşi construieşte Şostacovici ciclul simfonic ilustrează viu actul reflexiei muzicale, condiţionarea şi încărcătura lui afectivă. Simfonia şostacoviciană începe de obicei cu motive concentrate şi grave, urzind o întreagă ţesătură meditativă care evoluează spre imaginea unui cumplit marasm lăuntric — pivot psihologic al întregii lucrări. Dezlănţuiri sonore furibunde, în care sînt uneori prezente intonaţii brutale de marş, ne lasă să întrezărim sursa acestei meditaţii dureroase transformate în disperare. Adesea în părţile mediane (scherzo-uri demonice) compozitorul adînceşte imaginea forţelor ostile, antiumane. Sentimentului de depresiune şi copleşire ce încheie mai întotdeauna prima mişcare îi urmează de obicei resemnarea îngîndurată a părţii lente, resemnare înseninată în finaluri de un surîs din care uneori nu lipseşte voioşia, presimţirea renaşterii spirituale.

E greu, poate imposibil, de precizat dacă gîndirea lucidă determină sentimentul dramatic al existenţei sau viceversa. Mi se pare însă indiscutabil că o experienţă aspră a vieţii (şi muzicianul ca fiinţă hipersensibilă, altfel n-ar fi artist, este făcut să simtă asprimile cu o deosebită acuitate) stimulează interiorizarea şi deci reflexivitatea, că numai

---

[1] „Suferinţele noastre îşi pun pecetea pe bucuriile noastre. Dar nu şi invers. De aici subtonul de melancolie al întregii noastre vieţi“ — glăsuieşte un aforism al lui Lucian Blaga.

supus unor grele încercări sufleteşti cîştigă el — ca de altfel orice om, numai că la alt nivel — virtutea înţelepciunii, puterea de a-şi privi semenii, evenimentele şi lucrurile acestei lumi, de la o înălţime filosofică, indulgent şi înţelegător, cu sinceră compasiune fraternă. Apariţia filonului filosofic în muzica beethoveniană trebuie pusă în legătură nu numai cu maturizarea biologică dar şi cu acele tragice împrejurări biografice care au făcut din compozitor cel mai nefericit dintre oameni: cîtă vreme a fost relativ ocolit de vitregii, adică pînă la *Sonata patetică* şi *Cvartetul op. 18, nr. 4.* (do minor), Beethoven plutea la suprafaţa vieţii, nu era urmărit de probleme chinuitoare, împărţea cu amabilitate zîmbetele cu care îl deprinsese educaţia jovialului, sociabilului Haydn. Declanşarea nenorocirii este însoţită, la unele conştiinţe foarte sensibile, de un cumplit miracol: din arzătoare pînă la incandescenţă, inima se transformă într-un sloi de gheaţă şi toată febrilitatea pasională din ea capătă înfăţişarea unei formidabile efervescenţe intelectuale, care face din existenţa tragică obiectul unei lucide analize. Trecere cu totul firească la care Thomas Mann se referea în *Bilse şi eu* cînd spunea că „nimic nu e mai îndepărtat de artă decît părerea eronată conform căreia răceala şi pasiunea se exclud", şi care ne dă posibilitatea să înţelegem cît de relativ este a opune clasicismul romantismului sau raţiunea afectivităţii, şi mai ales a o face într-un mod antagonic (ori-ori). Ecourile dureroasei surse care a generat reflexivitatea pot să se audă foarte puternic, ca în *Integrale* sau *Hyperprism* de Edgar Varèse, unde simţi parcă jungla umană infernală (sau, dacă vreţi, „deşerturile", cum şi-a intitulat, simbolic, una din lucrări) în mijlocul căreia a trebuit să trăiască, transplantat, acest francez ce se hărăzise autoexilării; mai estompat, ca în *Oedip*-ul enescian, unde experienţa personală apare învăluită în veşmintele amăgitoare ale inspiraţiei mitologice, dar despre a cărui sursă autobiografică autorul a vorbit în repetate rînduri: „tot ce am pus în el venea de la mine, pînă a mă identifica, uneori, cu eroul meu"; în sfîrşit imperceptibil de slab ca în *Oedip-ul* lui Stravinski compozitorul care îşi făcea un titlu de glorie din a spune că muzica lui nu exprimă nimic şi din a declara război confesiunii, autobiografiei muzicale, dar care este cu neputinţă să fi meditat asupra destinului oedipian făcînd total abstracţie de propria sa experienţă de hulit şi dezrădăcinat. „Cîtă luciditate, atîta dramă", spusese admirabil Camil Petrescu referindu-se

Scanned with OKEN Scanner

la consecințele dureroase pe care le are pentru o conștiință sensibilă înțelegerea profundă, realistă a existenței. Ingenioasa formulă poate fi completată prin răsturnarea ei: cîtă dramă, atîta luciditate, am putea noi spune cu egal temei, pentru că la o profundă și realistă gîndire asupra vieții nu poate duce decît traversarea dramelor acesteia.

N-aș vrea ca prin această pledoarie (impusă de tema studiului) să arunc o umbră asupra acelor stiluri și genuri care, lipsite fiind de problematica dramatică a unei conștiințe cugetătoare, mi-au stat mai puțin în atenție: operele în care negația, îndoiala, obsesia nu sînt prezente, din care iradiază pur și strălucitor bucuria de a trăi. Lăsînd la o parte ceea ce provine dintr-un pueril sau senil idilism, putem spune că ele sînt acele case făcute pentru a fi locuite de oameni fericiți, despre care vorbea Grieg (în opoziție cu „altarele și templele clădite pe culmi" de Bach și Beethoven). Preclasicismul, clasicismul, neoclasicismul ne-au lăsat chiar capodopere țîșnite dintr-o asemenea viziune (care, cu puțină bunăvoință, ar putea fi și ea o filosofie...). Te întrebi însă — mai ales în fața unor accente patetice, a unor fraze pătrunzător-elegiace din Bach sau Vivaldi, Couperin sau Haydn, Ravel sau Poulenc (care par a ne aminti uneori că nimic din ce e omenesc nu le-a fost străin!) dacă această luminozitate nu este cumva expresia unei drame interioare dominate. Substrat aproape incontestabil la un compozitor ca Mozart în a cărui seninătate simți o undă aproape permanentă de tristețe și pe care problema morții — cu atîta înfiorare înfruntată în *Don Juan* și *Recviem* — este departe de a-l fi lăsat indiferent. Astfel privite, operele de aparent netulburată armonie spirituală ne-ar putea revela adîncimi inaccesibile unei înțelegeri neproblematice. Și cred că așa stau lucrurile în realitate: gîndirea înseamnă totuși frămîntare, și un compozitor autentic nu poate să nu fie un gînditor. Asemenea opere includ sau presupun tensiunea lăuntrică, dacă nu chiar drama, în virtutea aceleiași legi care face ca operele de dramatică luciditate — oricît ar fi de prezentă în ele ideea suferinței și morții — să glorifice dragostea de viață. Căci, cum spunea Thomas Mann, „sînt două feluri de a iubi viața: unul care nu știe nimic despre moarte — e o iubire simplistă, grosolană a vieții — și celălalt, care o cunoaște bine; după părerea mea numai această iubire are o adevărată valoare spirituală. Este iubirea de viață pe care o propovăduiesc artiștii, poeții, gînditorii". (Cuvîntarea rostită cu prilejul jubileului de 50 de ani de la naștere.)

Scanned with OKEN Scanner

7. Logica muzicală şi dialectica gîndirii

Încă un factor care, în cooperare cu interioritatea şi universalismul limbajului muzical, favorizează expresivitatea filosofică a acestei arte: logica organizării sonore. Este vorba de acele principii morfologice şi sintactice care se impun compozitorului ca o forţă obiectivă, imanentă gîndirii muzicale, obligîndu-l să-şi arhitectureze într-un anumit fel mesajul pentru a-l face comunicabil. Asigurînd inteligibilitatea expresiei, aceste principii formative îl ajută pe compozitorul însuşi să-şi clarifice conţinutul lăuntric, mai mult sau mai puţin nebulos pînă în momentul cînd intervine preocuparea organizării (fără de care exteriorizarea artistică ar fi de neconceput). Şi — cum vom vedea îndată — principiile formative ale discursului muzical contribuie la limpezirea mesajului, ba chiar îi intensifică prestanţa filosofică, pentru că ele însele sînt reflexul unor legi fundamentale ale gîndirii. În faptul că o temă se repetă identic sau variat, că unei idei i se opune alta, contrastantă, că între secţiuni există continuitate sau graniţă etc., muzicologia formalistă nu a văzut altceva decît procedee ale tehnicii componistice, ceea ce a făcut ca analizele ei să aibă înfăţişarea unor rebarbative inventare meşteşugăreşti, iar gîndirea compozitorului analizat să fie obligată a coborî de la înălţimea reflexivităţii la o meschină mentalitate tehnicistă.

A sugera fluenţa perpetuă a conştienţei (şi cu atît mai mult a subconştientului), al cărei curs viu nici chiar cel mai nuanţat concept nu-l poate reda cu plenitudine, a fost o problemă cardinală pentru marii gînditori ai muzicii. „Dacă muzica este înţelepciune — spune Gisèle Brelet — explicaţia trebuie căutată nu în faptul că reflectă ordinea cosmosului, ci mai degrabă în acela că reflectă *ordinea temporală a sufletului*, că în inima formei sonore se află depusă — sursă a oricărei înţelepciuni — înţelepciunea temporală, generatoare a celei mai elevate satisfacţii din cele pe care le produce muzica şi semnificînd însăşi esenţa acestei arte: timpul muzical". Pentru a exprima adecvat temporalitatea vieţii sufleteşti, permiţînd astfel muzicii deplina realizare a menirii sale, Bach s-a servit de contrapunctul linear, Wagner de melodia infinită, şcoala schönbergiană de tehnica variaţiei continui: graţie unor asemenea mijloace, discursul muzical devenea capabil să evoce într-adevăr torentul neîntrerupt de energie psihică pe care îl simţim curgînd în adîncu-

Scanned with OKEN Scanner

rile eului. Paralel însă cu aceste preocupări ce țînteau spre maxima dinamizare a expresiei (făcînd din muzică o imagine fidelă a existenței ca devenire), compozitorul a simțit dintotdeauna nevoia de a-și sprijini gîndirea pe piloni care să asigure o soliditate construcției sonore: necesitate impusă de legile psihologice ale percepției (fără puncte constante de reper ascultătorul, invadat de impresii mereu noi, se pierde, obosește) dar și de caracterul gîndirii însăși care, în continuă mișcare, dezvoltă totuși anumite idei-pivot, metamorfoza ei infinită prezentînd certe coordonate, mai mult sau mai puțin statornice. Centrul tonal care se afirmă și triumfă mai presus de toate aventurile modulatorii, motivul și tema al căror pregnant profil răzbate prin noianul de evenimente ale travaliului tematic, seria din care dodecafoniștii derivă scrupulos toată structura sonoră în speranța că ascultătorul îi va simți permanent prezența, realizînd astfel mental o unitate care să contracareze senzația de derută, iminent produsă de tehnica variației continui — iată cîteva din mijloacele menite a conferi muzicii o riguroasă logică internă. Stabilind secțiunile componente ale operei și preconizînd o anumită organizare a materialului pe baza repetării și opunerii ideilor ca și a unui plan tonal, diferitele tipuri de arhitectură componistică (începînd cu forma simplă de lied și terminînd cu grandioasele construcții ale formei de fugă și de sonată) au oferit un reazem și mai solid fluidității muzicale. Mai ales datorită lor a ieșit la iveală natura contradictorie a muzicii: esența procesuală a acesteia este inseparabilă de schema constructivă în a cărei albie torentul sonor trebuie să curgă. De aici definirea muzicii ca arhitecutură fluidă [1].

Departe de a fi doar procedee de tehnologie muzicală, mijloacele de organizare a formei exprimă însăși dialectica gîndirii (pe care muzica,

---

[1] B. V. Asafiev, dezvoltînd concepția energetică a lui Kurth, a adus o contribuție hotărîtoare la cristalizarea acestui fel de a înțelege forma muzicală. „În procesul constituirii formei apar, pe de o parte, elemente identice care alcătuiesc baza sau jaloanele memorizării muzicii, iar pe de altă parte elementele contrastante. Schema se opune mișcării. În muzică mișcarea se creează numai opunîndu-se intonațiilor care sînt percepute ca puncte de sprijin, intonațiile care încearcă să le deplaseze. Datorită acestui caracter dialectic pe care-l are, procesul de constituire a formei muzicale este perceput totdeauna ca o stare de echilibru instabil" — spune el în *Forma muzicală ca proces.*

Scanned with OKEN Scanner

prin procesualitatea ce-i este atît de caracteristică, o reflectă deja în aspectul său fundamental: devenirea). Nevoia ei de identitate şi unitate în primul rînd, sugerată prin funcţionalitatea sistemului tonal (în care mulţi văd fundamentul muzicii însăşi, a cărui năruire echivala pentru D. Cuclin cu transformarea acestei arte într-un conglomerat de zgomote), prin monotematismul compoziţiilor bazate pe dezvoltarea consecventă a unei singure idei (preludiile lui Bach, bunăoară), prin aşazisul „ciclism" care derivă tot materialul tematic dintr-un motiv generator (cum se întîmplă în *Simfonia* lui César Franck), prin reluarea insistentă şi nemodificată a aceleiaşi idei (procedeu atît de întîlnit la Schubert, de pildă, cînd o temă pare a-i fi deosebit de dragă). Gîndirea nu poate însă progresa şi nu se poate menţine vie decît în măsura în care se neagă, căutînd necontenit antitezele afirmaţiilor sale, şi această tendinţă a ei a devenit unul din principiile constitutive ale logicii muzicale: ideii de centralism tonal i s-a opus dintotdeauna dorinţa de evadare din tonalitate prin cromatizări, alteraţii, modulaţii, a căror sferă s-a extins treptat pînă la eclipsarea tonalităţii suverane; de la monotematism s-a trecut la bi şi pluritematism, modalităţi în cadrul cărora ideile muzicale se completau sau se contraziceau, contrastele masculin-feminin, contemplativ-volitiv, interogaţie-răspuns fiind cele mai tipice; diversitatea intonaţională (dintr-o simfonie de Mahler, spre exemplu, unde temele par a proveni din cele mai felurite lumi, începînd cu strada şi terminînd cu paradisul) se dezicea de principiul ciclic al derivării materialului dintr-o celulă generatoare care, asigurînd unitatea, schematiza viaţa, atît de multicoloră; repetării identice, în sfîrşit, i se opunea repetarea dinamizată, cu alte cuvinte continua modificare a ideii pînă la transformarea ei structurală, care ne-o poate aduce în ipostaze ce echivalează cu o autonegare (tema faustiană devenită în simfonia lui Liszt tema mefistofelică, tema iubirii din *Simfonia fantastică* de Berlioz prefăcută în temă a sarcasmului, tema luminoasă a patriei prezentată în repriza primei părţi din *Simfonia a VII-a* de Şostakovici ca temă a suferinţei şi jalei). Negări care însă duc spre o nouă unitate, mai bogată şi deci superioară, unitatea realizată prin forţa lăuntrică a mesajului; graţie acestuia atonalismul lui *Pierrot lunaire*, conflictul ideilor din *Appassionata*, caleidoscopul temelor dintr-o simfonie de Mahler, variaţiile libere care transfigurează pînă la nerecunoaştere tema lui Haydn folosită de Brahms

Scanned with OKEN Scanner

sau cea a lui Purcell luată ca bază de Britten — toate acestea ne apar alcătuind un organism pe cît de divers pe atît de unitar. Oricît de violentă ar fi negaţia rostită de muzician, ea îşi va găsi totdeauna rezolvare, împăcare în ansamblul operei a cărei esenţială valoare constă tocmai în capacitatea ei de a spune ceva oamenilor, de a afirma un mesaj, pe deasupra (sau poate tocmai datorită) tuturor dizarmoniilor, contrastelor, vîltorilor care, la un prim contact, pot să ne deruteze. Negarea negaţiei, acea lege fundamentală a dialecticii — în virtutea căreia tezei îi urmează antiteza iar sinteza le unifică pe un punct mai înalt al evoluţiei spirituale — lege pregnant formulată de triada hegeliană, stă şi la temelia gîndirii muzicale. Structura A.B.A., întîlnită în muzică pe toate planurile, de la fraza de opt măsuri pînă la arhitectura unei părţi dintr-o simfonie, conţine în germenele ei toate relaţiile de ordinul identităţii şi contradicţiei, analizei şi sintezei despre care am vorbit. În şirul de forme muzicale izvorîte din armonie (pe care Gisèle Brelet o prezintă ca *symbole du jugement*), această triadă răzbate prin toate modalităţile de structurare a planului componistic, indiferent dacă se numesc lied sau scherzo, rondo sau temă cu variaţiuni. Manifestarea ei plenară o găsim în aşa-zisa formă de sonată: cu expoziţia în care ideile apar într-un contrast ce poate merge pînă la antagonism, cu dezvoltarea care supune aceste idei unei prefaceri cu atît mai dramatice cu cît conflictul dintre ele sau tensiunea lor interioară sînt mai acute, cu repriza care aduce din nou ideile expuse iniţial dar într-un mod concluziv (unificate pe plan tonal şi eventual transfigurate ca structură) — forma de sonată este o admirabilă imagine a dialecticii existenţiale, pe bună dreptate numită de Lunacearski „formă muzicală profund filosofică". Dacă în ea precumpăneşte aspectul obiectiv al dialecticii (de aici frecventa interpretare a mişcărilor beethoveniene în formă de sonată ca expresie a ciocnirii forţelor, ca frescă a unor desfăşurări dramatico-eroice), fuga, culminaţie a formelor contrapunctice, ne dezvăluie parcă însuşi procesul de gîndire: nu fără temei este ea curent comparată cu raţionamentul a cărui stringentă şi irezistibilă evoluţie o sugerează, într-adevăr, cu uimitoare pregnanţă. Aptă să redea multiplicitatea simultană a planurilor pe care evoluează gîndirea, ca de altfel întreaga noastră viaţă spirituală, polifonia conferă muzicii dimensiunea profunzimii; sondajele în străfunduri psihologice ar fi de neconceput fără ajutorul ei.

Scanned with OKEN Scanner

Numeroasele scheme constructive care stau la dispoziția compozitorului pentru a-i ușura organizarea materialului muzical pot desigur căpăta funcția unor tipare rigide, în care ideile sînt înghesuite în mod conformist. Așa se întîmplă acolo unde nu există o gîndire creatoare: în locul unui curs dinamic, viu, se instalează forme împietrite, statice, care golesc mișcarea de viață și îi imprimă o desfășurare monotonă, previzibilă. Cînd muzicianul are ceva de spus, cînd în el există o tensiune ce se cere eliberată, schema se va subordona mesajului și — transfigurată de dinamismul acestuia — își va vedea pus în valoare sensul ei dialectic. Aceasta este rațiunea nenumăratelor amendamente pe care dintotdeauna compozitorii le-au adus tiparelor formale (ceea ce a făcut ca o formă exemplară, ideală de sonată sau rondo să nu poată de fapt exista), estompînd granița dintre secțiuni, renunțînd eventual la una din ele sau, dimpotrivă, lărgind structura prin introducerea unor episoade, profilînd într-un fel mereu înnoit ideile, mai ales cu prilejul reprizei lor conclusive: tot atîtea mijloace de a pune în prim plan procesualitatea, de a sugera ideea acțiunii continui, de a da mișcării tensiune interioară — cu alte cuvinte, de a spori sentimentul de viață, de adevăr pe care-l degajă muzica. Numai cînd schema constructivă este însuflețită de acest curent al unei gîndiri vii și dinamice, își actualizează ea potențele filosofice care, altfel, au toate șansele să rămînă inexpresive, banale construcții sonore. Ea împărtășește soarta logicii formale, a cărei fecunditate depinde de gradul în care este luminată de viziunea, atît de subtilă și suplă, a logicii dialectice.

Cum principiile logice reflectă relații ale existenței în general, am putea spune că logica muzicală exprimă nu numai procese ale gîndirii dar, indirect, prin intermediul lor, tendințe fundamentale ale naturii, societății. Analiza raporturilor existente între diferitele elemente ale limbajului muzical îl pune pe cercetător în fața unei atît de complexe dialectici, încît acesta nu ar putea să nu dea măcar un dram de dreptate lui Schopenhauer cînd spune: „Dacă ne-ar reuși să reproducem detailat în noțiuni ceea ce exprimă muzica, am căpăta o deplină și suficientă explicare noțională a lumii". Considerație pe care însă Schopenhauer o făcea nu pentru a demonstra forța filosofică de generalizare a muzicii, ci pentru a o ridica deasupra vieții și a celorlalte arte, în zona meta-

Scanned with OKEN Scanner

fizicei „voințe universale": muzica ar putea continua să existe, zicea el, chiar dacă lumea ar dispare. Desigur nu cu asemenea scopuri apologetice am evocat aici virtuțile dialectice ale gîndirii muzicale, ci numai pentru a sublinia importanța aspectului constructiv-logic în arta componistică. Am vrut a dovedi și pe această cale că muzica este o manifestare intelectuală superioară, că deci o percepere pur emoțională a ei este cel puțin inadecvată.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

STRĂVECHEA TRADIȚIE A REFLEXIVITĂȚII

Cei ce își justifică antipatia față de muzica secolului al XX-lea prin motivul că — în opoziție cu muzica emoțională a veacurilor anterioare — aceasta ar fi devenit o expresie a rațiunii, se dovedesc cu totul neinițiați în ale istoriei muzicii. Nu prin faptul că izvorăște din reflexivitate se deosebește muzica lui Bartók de cea a lui Mozart sau Chopin, ci prin caracterul nou al reflexivității ei. Activitatea, într-un grad superior intelectualizată, a gîndirii a fost întotdeauna temelia procesului creator; ea a determinat evoluția muzicii și apariția capodoperelor.

1. Epoca fericită a reflexivității spontane

De unde provine luminosul echilibru, propriu — chiar atunci cînd se exprimă stări depresive — mai întregii muzici prebeethoveniene? Divina candoare a artei renascentiste, preclasice, baroce și clasice este într-adevăr o trăsătură incontestabilă ce poate fi pusă într-un legitim antagonism cu dureroasa crispare a muzicii moderne, invadată de întrebări neliniștitoare, dar ar fi o eroare să o punem pe seama vreunei indiferențe sau absențe a gîndirii. Și Machault, și Lasso, și Vivaldi, și Haendel, și Haydn au filtrat rațional tot ce au așternut pe hîrtia cu portative,

Scanned with OKEN Scanner

numai că au făcut-o în spiritul vîrstei juvenile, al epocii primăvăratice pe care o străbătea muzica, pe atunci cea mai recentă dintre arte (bineînțeles avem în vedere forma ei europeană, înalt profesionalizată. Cinci secole de evoluție nu erau nimic în raport cu tradițiile literaturii, bunăoară, care încărcau conștiința scriitorului cu ceea ce dăduseră omenirii un Homer, un Sofocle, un Ovidiu, un Dante, un Shakespeare. Aceste cinci sute de ani echivalau cu etapa pe care un tînăr o străbate pînă la ieșirea sa din adolescență și întrezărirea în depărtare a zorilor maturității. Putem spune că felul său de a vedea viața este încă naiv, legănat de iluzii, neatins de morbul lucidității amare pe care ne-o dă înaintarea prin vîltoarea vieții, dar nu-i putem contesta calitatea de a gîndi. Neavînd în spatele ei o adolescență grea, neaflîndu-se deci la vîrsta cînd spiritul, după ce a privit cu entuziasm spre viitor, se întoarce melancolic spre trecut și face din el obiect de prelungite, chinuitoare reflexii, muzica acestei vremi trăiește „în stare de fericire". Imaginea pe care ea o dă asupra existenței emană avînt pur spre frumusețe, ideal, lumină, și această imagine țîșnește dintr-o fire prin excelență spontană, care își rostește crezul său cu simplitate, fără să facă din el o problemă, fără să aibă conștiința speculativă a faptului că filosofează. Muzicianul acestei vremi se va mulțumi așa dar să scrie muzică; a construi sisteme metafizice sau tehnice în jurul actului componistic nu intră în preocupările lui. Ceea ce nu înseamnă că el nu este preocupat de problemele constructiv-formale ale creației sale: în aceste secole se constituie și se desăvîrșește tehnica polifonică, își face apariția limbajul armonic, își cuceresc autonomia genurile instrumentale, se cristalizează — în ce au ele esențial — tiparele principalelor forme muzicale — și toate sub semnul unei perfecțiuni, al unui echilibru care trădează rafinamentul intelectual ascuns în spatele aparenței de ingenuitate. Este totuși rafinamentul vîrstei care nu și-a pus încă problemele grave ale existenței. Construcția formei are de aceea, într-o mare măsură, caracterul unui joc — în schema ingenios găsită a formei de fugă, rondo sau sonată, muzicianul se va amuza să introducă mereu alte și alte idei, de inepuizabilă prospețime, nearătîndu-se deloc stînjenit de tipare, ba chiar simțindu-se ca la el acasă, într-atît este de obișnuită gîndirea acestei epoci să-și adapteze mersul imperativelor obiective. Suverană în înțelegerea rostului muzicii, ideea de divertisment (desigur nu un

Scanned with OKEN Scanner

divertisment hedonic, ci unul foarte spiritualizat) va determina atît conținutul acestei arte, prin precumpănirea seninătății tinerești, cît și forma ei, construită într-un mod adecvat acestei stări de spirit; cu contururi rotunjite, fără contraste tematice și cotituri brusce, desfășurîndu-se pe vaste suprafețe plane — orientată cu alte cuvinte spre sublinierea identității, armoniei, stabilității. Acestea nu numai că nu sînt obiecții sau reproșuri, dar reprezintă o încercare de a defini tocmai farmecul muzicii acelei epoci spre care oamenii privesc cu nostalgie, ca spre o ireversibilă fericire, ca spre propria lor adolescență sau primă tinerețe, pentru totdeauna pierdute în noaptea timpului.

2. Viziunea mistico-matematică a muzicii

Cum s-a oglindit în conștiința estetică a acelor timpuri evoluția practicii muzicale? În ce fel au înțeles și explicat muzica teoreticienii ei?

Nu numai că și-au dat seama de sorgintea intelectuală a actului componistic dar chiar au exagerat-o, incluzînd muzica printre științe și explicîndu-i elocvența prin raporturi matematice. „Tot farmecul melodiei provine din număr, care măsoară exact vocile; tot ceea ce ritmurile au seducător, fie în melodie, fie în diversele mișcări, este opera unică a numărului" — se spunea în tratatul *Musica enchiriadis* (secolul al XV-lea). Aceasta a fost, în interpretarea teoretică a muzicii, o tradiție care a persistat secole, perpetuîndu-se pînă în secolul al XVIII-lea, cînd ne întîlnim cu definiția leibniziană a muzicii, ca aritmetică a sufletului care nu știe să numere, și reflecțiile lui Rameau privind deducerea regulilor muzicale cu ajutorul matematicilor. Nu era — cum s-ar putea crede — o concepție formalistă despre muzică. Filtrată prin idealismul lui Platon și misticismul lui Plotin, această viziune de esență pitagoreică atribuia raporturilor numerice semnificații transcendentale, așa încît muzica provenită din ele apărea savanților ca o imagine a ordinii cosmice, a excelenței divine. Din exprimarea acestei transcendențe religioase se făcea chiar un criteriu al valorii: „muzica, spunea Mersenne, nu atinge perfecțiunea decît atunci cînd se inspiră din subiectul cel mai înalt, acela care descrie măreția și slava

Scanned with OKEN Scanner

lui Dumnezeu, dragostea şi ardoarea cu care trebuie să-l adorăm veşnic. De unde — continuă el — este uşor de conchis că toate cîntecele de la curte, care n-au alt subiect decît viaţa profană şi nu conţin altceva decît laude aduse oamenilor, laude ce constau cele mai adeseori în linguşiri şi n-au altă bază decît vanitatea şi minciuna — toate aceste cîntece nu pot fi perfecte pentru că sînt lipsite de adevăr..." *(L'Harmonie universelle*, 1637). Foarte elevată în aparenţă, această înţelegere a muzicii se dovedeşte, în fond, de o crasă banalitate. Nici vorbă ca, purtat pe aripile acestei arte, omul să se înalţe în zone superioare ale cunoaşterii; formidabila ei transcendenţă, atît de elogiată în scrierile medievale şi renascentiste, este privită dintr-un unghi utilitar, didacticist-moralizator: „Prin proporţia regulată şi exactă a numerelor, muzica imprimă oamenilor o înclinare spre dreptate, spre blîndeţea caracterului, potrivite la cerinţele vieţii sociale; ea readuce pe desfrînaţi la castitate, minţile dezechilibrate la ordine şi raţiune, pe leneşi şi nefolositori la activitate; ea reface curajul, dă bucurie necesară pentru a suporta oboselile şi, în sfîrşit, obţine mîntuirea sufletului, căci numai ea, printre arte, a fost instituită în acest scop", se spune în tratatul *De musica* al lui Adam de Fulda (secolul al XV-lea). Paloarea felului de a înţelege muzica îşi găseşte explicaţia, printre altele, în insuficienta atenţie acordată fenomenului muzical propriu-zis, practica fiind mult timp considerată de savanţi inferioară teoriei muzicale. În a sa *Artă a muzicii* Johannes de Spinoza (secolul al XVI-lea) vede „excelenţa muzicii în speculaţie şi vulgaritatea în operă", căci „ştiinţa este mai elevată decît folosinţa care i se dă". Cum poţi să deslueşti sensurile ascunse în intimitatea sunetelor dacă nu te identifici cu acestea, dacă nu le trăieşti cu toată fiinţa spirituală? Iată cum, recunoscînd proveniența reflexivă a muzicii, estetica muzicală a excelat timp de secole prin inconsistenţa reflexiei asupra acestei arte, inconsistenţă care trebuie pusă desigur pe seama deformărilor scolastico-clericale ale gîndirii. Ecourile ei s-au făcut simţite încă o bună vreme după scuturarea balastului medieval. Despre capodoperele preclasicismului, barocului, clasicismului, estetica şi critica epocii, cînd nu făceau consideraţii tehnico-scolastice, se pronunţau într-un spirit salonard, problema principală fiind aceea a impresiei agreabile pe care sonoritatea, melodia, armonia o prilejuiseră auzului. În estetica iluminiştilor francezi, şi în primul rînd a lui Rousseau,

Scanned with OKEN Scanner

muzicianul *Enciclopediei*, nu poţi găsi un criteriu apt a descoperi în sunetele muzicii altceva decît relaţii ingenioase care nasc în suflet un dulce ecou. Pe această experienţă a definirii muzicii se bazau un Kant, cînd spunea, în *Critica judecăţii*, că „în muzică este mai mult divertisment decît cultură", că efectul ei nu este cu nimic mai profund decît acela al unei batiste parfumate, ca şi Hegel în a cărui *Estetică* muzica apare ca o imagine a unor „emoţii fără sens". a „eului gol şi nedeterminant", ca artă care „are foarte puţină nevoie sau nu are deloc nevoie de un conţinut spiritual".

3. Epoca neliniştită a reflexivităţii conştiente de sine

Trebuie să recunoaştem: la imaginea neproblematică şi mulţumită de sine pe care teoreticienii acelor timpuri şi-o făcuseră asupra muzicii contribuise însăşi creaţia contemporană lor. Dacă ascultătorul modern descoperă în operele lui Gesualdo, Bach, Couperin complexe semnificaţii umane, este pentru că el priveşte preclasicismul, barocul, clasicismul prin prisma experienţei estetice acumulate de-a lungul evoluţiei romantice, postromantice, moderne a muzicii, ceea ce e de natură nu numai să îmbogăţească, dar să şi schimbe fundamental optica: cu cît înaintezi în timp, cu atît mai pline de sensuri îţi apar capodoperele trecutului, transformate pentru generaţiile posterioare în izvoare inepuizabile de înţelepciune, în realităţi mereu actuale, perpetuu înnoite. Pe atunci însă, cînd muzica se afla într-o fază adolescentină iar înţelegerea ei într-un stadiu poate şi mai puţin evoluat, ceea ce se remarca era seninătatea liniştitoare a sentimentelor, în care de altfel un Hegel vedea o condiţie a valorii [1]. Altfel ne apare această seninătate astăzi cînd o privim fie în contrast dialectic cu zbuciumul modern, fie conţinînd premise ale acestuia; aflaţi la o vîrstă spirituală destul de avansată, putem cuprinde epocile apuse într-o perspectivă mai bogată, mai revelatoare de sensuri. Această perspectivă n-o puteau avea contemporanii

[1] „Muzica... trebuie să subordoneze sentimentele relaţiilor determinate dintre tonuri şi să tindă ca expresia emoţională să nu fie brutală şi aspră, ci să devină moderată".

Scanned with OKEN Scanner

lui Gesualdo, Bach şi Couperin, compozitorii înşişi nefiind conştienţi de întreaga semnificaţie a ingenuităţii lor. Nici vorbă ca Scarlatti să-şi dea seama că pecetluia în sonatele sale un ideal etic şi estetic ale cărui reflexe diamantine aveau să-şi sporească strălucirea pe măsura înfundării muzicii în zone înnegurate. „Cititorule, oricine ai fi — diletant sau profesionist — nu te aştepta să găseşti în aceste compoziţii o concepţie profundă: sînt doar glume muzicale ingenioase, al căror ţel constă în a-ţi forma siguranţa cîntatului la clavicembal" — spunea Scarlatti în prefaţa sonatelor. Tipică mărturisire: compunînd, vechii maeştri aveau sentimentul că glumesc, că se joacă, pentru ca numai după secole să reiasă că în această glumă şi joacă a lor sălăşluia ascunsă o adîncă înţelepciune. Era firesc ca această ingenuitate tinerească a atitudinii componistice, a conţinutului psihic exprimat, să nu incite pe contemporani la o înţelegere problematică a muzicii, iar interpretarea teoretică a acesteia să se menţină deocamdată la vagi şi naive afirmaţii despre noblețea sentimentelor, frumusețea divină a melodiilor, înrîurirea liniştitoare asupra sufletului etc. Lipsită ea însăşi de o experienţă, estetica muzicală, pe atunci abia ieşită din faşă, nu putea întrezări sensuri pentru a căror descoperire se cerea o optică evoluată, o maturitate de gîndire.

Iată însă că, spre sfîrşitul existenţei mozartiene, fiorul dramei începe să tulbure apele atît de liniştite ale muzicii. Desigur că şi pînă atunci muzica ilustrase situaţii literare tragice, dar sublima seninătate a expresiei muzicale nu fusese alterată de violenţa sentimentelor la care se făcea aluzie. Era de altfel motivul principal pentru care un Hegel admira operele lui Palestrina, Lotti, Gluck, Haydn, Mozart, aparţinînd muzicii pe care o numea „cu adevărat ideală": „Liniştea sufletească nu se pierde niciodată în operele acestor maeştri; e adevărat, şi suferinţa îşi găseşte expresie la ei, dar ea se rezolvă întotdeauna, simetria clară se păstrează în mod constant... astfel încît extazul nu se transformă niciodată în frenezie şi chiar tînguirea prilejuieşte spiritului cea mai nobilă liniştire". Lucrările din urmă ale lui Mozart, apoi marile opere beethoveniene şi, cu acuitate sporită, creaţia romanticilor, învederează o sensibilitate crescîndă — mergînd pînă la disperare — în faţa aspectelor dramatice ale existenţei. Tinereţea surîzătoare şi lipsită de griji păşeşte în viaţă iar vicisitudinile acesteia îi vor brăzda dar şi lumina spiritul. Sursă eternă a lucidităţii şi înţelepciunii, suferinţa intensifică,

Scanned with OKEN Scanner

maturizează reflexivitatea muzicii. Ieşit din faza certitudinilor, muzicianul se vede năpădit de îndoieli, care de care mai neliniştitoare. „Divina frumuseţe" a melodismului clasic se crispează, capătă cutele şi convulsiunile chipului sub a cărui senină frunte a pătruns morbul întrebărilor tragice. Compoziţiile încep din ce în ce mai frecvent cu introduceri grave, enigmatice; îşi fac apariţia — de obicei ca puncte de pornire — motive şi teme cu caracter fie interogativ, fie obsesiv; din contemplare elevată părţile lente tind să devină meditaţii vibrante, îndurerate. Conţinutul intelectual al muzicii cîştigă enorm în intensitate, în adîncime. Născut din dramă el o alimentează însă în continuare, căci frămîntările conştiinţei — care, cînd nu sînt insolubile, se rezolvă cu preţul unor mari sacrificii lăuntrice — generează noi suferinţe. Amplificarea reflexivităţii muzicale va fi de aceea inseparabilă de dramatizarea expresiei. Din această necesitate internă a gîndirii pornesc îndrăzneţele incursiuni armonice ale romantismului spre teritorii depărtate de tonalitatea fundamentală, incursiuni produse în prezenţa unor violenţe sonore nemaiîntîlnite pînă atunci şi derutante pentru clasicizanţi. Acelaşi imbold îi mînă pe compozitori — dintre care Berlioz se detaşează cu strălucire — să diversifice paleta orchestrală a muzicii, să facă din timbru un factor dinamizator al acelei drame instrumentale pe al cărei drum muzica se angajase o dată cu Beethoven. În acest context polifonia, limbajul intelectual *per excellentiam* al vechilor maeştri, îşi vede intensificată potenţa reflexivă: cu ce caracter de splendidă soluţie a dilemei interioare apare fuga în finalul *Cvartetului op. 59, nr. 3* de Beethoven şi ce acumulare de întrebări deprimante exprimă ea în finalul simfoniei *Manfred* de Ceaikovski! Împinsă în umbră, ideea de joc şi divertisment face loc intenţiei de a comunica oamenilor un mesaj grav — de aici şi dorinţa compozitorilor, o dată cu Beethoven, de a fi ascultaţi altfel decît erau clasicii: nu atît pentru desfătare, cît pentru împărtăşirea din adevăruri înalte; nu numai cu sensibilitatea dar şi cu intelectul. Mesaj care nu mai este de astă dată pur muzical şi spontan, ci apare într-o strînsă relaţie cu gîndirea conceptuală, îmboldit sau completat de ea. Cînd Beethoven concepea fuga amintită ca final al celui de-al treilea cvartet *Razumovski*, el nota totodată în caietul său de însemnări: „Hai! Surzenia să nu mai fie pentru tine o ruşine, şi nici un mister pentru alţii... Nimic nu te va mai împiedica vreodată să-ţi compui muzica".

Scanned with OKEN Scanner

Nu vrusese să scrie o fugă de dragul fugii, ci pentru că o reflecție și o hotărîre interioară îl determinase să aleagă această formă ca cea mai indicată. Pentru ca ascultătorul să-și dea pe deplin seama de originea reflexivă a creației sale, el nu șovăie — cum am mai văzut — să menționeze în partitură gîndul de la care a pornit. Programatismul romantic va extinde acest conceptualism beethovenian, creînd un adevărat curent al inspirației poetico-filosofice declarate; *Preludiile* lui Liszt precedate de reflexia lamartiniană despre eternitatea morții, în raport cu care existența umană nu este decît un preambul, marchează începutul acestei mișcări. Bineînțeles că, astfel conceput, conținutul muzicii devine incompatibil cu schema în care clasicii se mișcau atît de dezinvolt. Drama spirituală, plină de meandre imprevizibile, cere, pentru adecvata ei exprimare, supremația ideii asupra arhitecturii. Ceea ce face ca efervescența pe planul gîndirii filosofice să fie însoțită de o efervescență corespunzătoare pe planul gîndirii constructiv-formale, „mesajul" cerînd mereu o altă arhitectură (de aici numeroasele modificări, lărgiri, contractări ale diferitelor tipuri de compoziție, „altoiurile" originale realizate între acestea) aptă să-i evoce complicata și dramatica traiectorie. Din pur arhitectonică, problema construcției devine precumpănitor filosofică: structura motivului și temei, orînduirea materialului, relațiile secțiunilor și părților sînt premeditate în vederea unei maxime elocvențe și limpezimi în transmiterea ideilor.

4. Spre o metafizică a muzicii

După ce dormise timp de secole în adîncurile nesondate ale muzicii, reflexivitatea, grație impulsului beethovenian, se trezește așadar și, căpătînd conștiență de sine, iese la suprafață, se afirmă. Fenomen de masivă intelectualizare a muzicii — iar nu numai de revărsare afectivă, cum în mod simplist se crede — romantismul influențează și gîndirea estetică: o determină să caute în muzică nu numai și nu atît combinații sonore evocatoare de vagi sentimente și agreabile auzului, cît mesajul spiritual superior care transcende impresia auditivă sau afectivă și necesită, pentru a fi sesizat, o participare intelectuală inspirată a comen-

Scanned with OKEN Scanner

tatorului. Exista deja o tradiție a înțelegerii muzicii ca expresie a unor sensuri transcendentale: pitagoreicii și Platon auzeau în ea ecoul muzicii sferelor; după Sfîntul Augustin, prin muzică, omul se ridică la contemplarea Divinității; la Hegel, muzica reprezintă una din etapele dematerializării ideii, în procesul ei ascendent de auto-afirmare; Schelling vede în ea expresia ritmului cosmic ș.a.m.d. Abstracte, nebuloase, speculative, arbitrare, aceste presupuneri privitoare la semnificația metafizică a muzicii vor fi orientate de către romantism spre o problematică etică, vor căpăta consistență psihologică și elevație poetică, vor deveni mai reale și mai omenești. Nepierzîndu-și cu totul ceața mistică, transcendentalul tinde însă să se transforme în universal-uman.

Imboldul a venit din afara muzicii, în primul rînd de la literatura romantismului care înaripase și imaginația compozitorilor. Muzicienii înaintați ai vremii erau mai bucuroși în compania literaților, nepricepuți în ale contrapunctului, dar cu intuiții revelatoare, decît în cea a colegilor îndoctrinați cu știință contrapunctică, dar inapți să simtă măreția tainelor muzicii. „Jean Paul — spunea Schumann — cu ajutorul evocărilor sale poetice, putea face, pentru înțelegerea simfoniilor beethoveniene, infinit mai mult decît o duzină de critici profesioniști care își proptesc scăricica pe acest colos, încercînd să-l măsoare cu arșinul lor". Cel care dă tonul unei noi explicări a muzicii este E.T.A. Hoffmann (1776—1822), care pe lîngă darul scriitoricesc poseda și o temeinică pregătire muzicală. Scrierile sale *(Cavalerul Gluck, Don Juan, Kreisleriana)* pun temelia creației literare inspirate de fenomenul muzical, această tendință avînd să se constituie cu vremea într-o puternică tradiție. El constata în „Kreisleriana" larga răspîndire a acelei păreri după care muzica „prilejuiește o uimitor de liniștită distracție: ea te izbăvește cu totul de necesitatea efortului intelectual sau, cel puțin, nu împinge la nici un fel de reflecții serioase, ci trezește numai o succesiune de gînduri foarte ușoare și plăcute despre care omul de fapt nici nu știe ce semnificație au. Dar putem merge mai departe (și aici tonul lui Hoffmann devine sarcastic, întrebîndu-se): îi este cuiva oprit ca, chiar în timpul ascultării muzicii, să lege cu vecinul o conversație despre tot felul de lucruri din domeniul politicii sau moralei și să aibă astfel satisfacția atingerii unui dublu țel? Dimpotrivă, o asemenea comportare este chiar recomandabilă, căci muzica — ceea ce se poate ușor observa la concerte

Scanned with OKEN Scanner

sau adunări muzicale — are calitatea de a stimula conversația". Această superficialitate salonardă a atitudinii față de muzică este aspru condamnată de Hoffmann: „Cel ce-și închipuie că această artă sacră care este muzica reprezintă doar un amuzament, bun numai pentru petrecerea timpului în orele libere, pentru încîntarea de cîteva minute a unor urechi de măgar... acela mai bine s-o lase în pace". Simțind acțiunea muzicii asupra sa ca pe aceea a unui „miraculos elixir filosofic", Hoffmann vede în ea o deschidere spre nebănuite, imense, fascinante lumi spirituale, în a căror evocare se aud ecouri ale misticismului cosmic schellingian: „Muzica este cea mai romantică dintre arte, dacă nu chiar singura artă cu adevărat romantică, obiectul ei fiind numai infinitul. Lira lui Orfeu a deschis porțile iadului. Muzica revelează omului un imperiu misterios, o lume care nu are nimic comun cu cea exterioară, sensibilă..." Beethoven este cel care l-a făcut pe Hoffmann conștient de înalta semnificație a muzicii. Ceea ce aude acesta în *Simfonia a V-a* este foarte elocvent pentru noua orientare pe care tind s-o capete — la început de veac — înțelegerea și explicarea muzicii: „Cît de irezistibil te împinge această divină creație pe scara necontenit ascendentă care duce spre imperiul infinitului! Nimic nu poate fi mai simplu decît ideea principală a primului *allegro* constînd din numai două măsuri și a cărei expunere inițială, în unison, nici nu are determinată tonalitatea. Dorul înfrigurat și neliniștit prin care se distinge această idee muzicală își limpezește sensul o dată cu apariția melodioasei teme secunde. Pieptul, apăsat și alarmat de presimțirea a ceva imens, mortal, amenințător, pare să caute o ieșire forțată în sunete aspre, dar imediat, strălucind, răsare imaginea cordială care luminează noaptea adîncă și plină de groază (fermecătoarea temă în sol major, anunțată mai întîi de corn în mi bemol major). Ce simplă — repet — este tema pusă de artist la baza întregului, și ce minunat i se alătură toate celelalte idei secundare și introductive, slujind în corelația lor ritmică numai pentru a dezvolta, amplificîndu-l, caracterul de *allegro* la care tema principală a făcut doar aluzie. Toate frazele sînt scurte, aproape toate constau din numai 2—3 măsuri și sînt încă dizolvate, în continuare, prin neîntrerupta alternare a suflătorilor și corzilor; s-ar putea crede că din astfel de elemente poate ieși numai ceva fărîmițat, insesizabil, dar în realitate tocmai această orînduire a întregului precum și repetările consecutive ale fra-

Scanned with OKEN Scanner

sau adunări muzicale — are calitatea de a stimula conversația". Această superficialitate salonardă a atitudinii față de muzică este aspru condamnată de Hoffmann: „Cel ce-și închipuie că această artă sacră care este muzica reprezintă doar un amuzament, bun numai pentru petrecerea timpului în orele libere, pentru încîntarea de cîteva minute a unor urechi de măgar... acela mai bine s-o lase în pace". Simțind acțiunea muzicii asupra sa ca pe aceea a unui „miraculos elixir filosofic", Hoffmann vede în ea o deschidere spre nebănuite, imense, fascinante lumi spirituale, în a căror evocare se aud ecouri ale misticismului cosmic schellingian: „Muzica este cea mai romantică dintre arte, dacă nu chiar singura artă cu adevărat romantică, obiectul ei fiind numai infinitul. Lira lui Orfeu a deschis porțile iadului. Muzica revelează omului un imperiu misterios, o lume care nu are nimic comun cu cea exterioară, sensibilă..." Beethoven este cel care l-a făcut pe Hoffmann conștient de înalta semnificație a muzicii. Ceea ce aude acesta în *Simfonia a V-a* este foarte elocvent pentru noua orientare pe care tind s-o capete — la început de veac — înțelegerea și explicarea muzicii: „Cît de irezistibil te împinge această divină creație pe scara necontenit ascendentă care duce spre imperiul infinitului! Nimic nu poate fi mai simplu decît ideea principală a primului *allegro* constînd din numai două măsuri și a cărei expunere inițială, în unison, nici nu are determinată tonalitatea. Dorul înfrigurat și neliniștit prin care se distinge această idee muzicală își limpezește sensul o dată cu apariția melodioasei teme secunde. Pieptul, apăsat și alarmat de presimțirea a ceva imens, mortal, amenințător, pare să caute o ieșire forțată în sunete aspre, dar imediat, strălucind, răsare imaginea cordială care luminează noaptea adîncă și plină de groază (fermecătoarea temă în sol major, anunțată mai întîi de corn în mi bemol major). Ce simplă — repet — este tema pusă de artist la baza întregului, și ce minunat i se alătură toate celelalte idei secundare și introductive, slujind în corelația lor ritmică numai pentru a dezvolta, amplificîndu-l, caracterul de *allegro* la care tema principală a făcut doar aluzie. Toate frazele sînt scurte, aproape toate constau din numai 2—3 măsuri și sînt încă dizolvate, în continuare, prin neîntrerupta alternare a suflătorilor și corzilor; s-ar putea crede că din astfel de elemente poate ieși numai ceva fărîmițat, insesizabil, dar în realitate tocmai această orînduire a întregului precum și repetările consecutive ale fra-

Scanned with OKEN Scanner

zelor şi acordurilor ne transportă sufletul pe culmile unui extaz inefabil. Nu mai spunem că prelucrarea contrapunctică dovedeşte o profundă cunoaştere a meşteşugului; frazele introductive şi continuele aluzii la tema principală ne fac să ne dăm seama în ce grad a înţeles şi gîndit marele maestru tot acest întreg, cu toate nuanţele lui pasionale. Nu sună oare încîntătoarea temă din *Andante con moto*, în la bemol major, ca o voce îmbietoare a spiritului, care ne umple pieptul de speranţă şi mîngîiere? Dar şi aici apare acel spirit înfricoşător care pusese stăpînire pe sufletul nostru şi îl neliniştise în *Allegro*, ameninţînd în fiecare clipă din norul aducător de furtună în care s-a ascuns, iar înaintea fulgerelor lui imaginile prieteneşti care ne înconjoară se risipesc repede. Dar ce se poate spune despre menuet? Ascultaţi-i atent modulaţiile atît de neobişnuite, încheierile majore în acord de dominantă, al cărui ton fundamental slujeşte ca tonică pentru tema minoră ce urmează... Nu vă cuprinde iar acel dor neliniştit, inefabil, acea presimţire a minunatei lumi spirituale în care domneşte artistul? Şi ca o rază orbitoare de soare, străluceşte splendida temă a finalului, în triumful exultant al orchestrei".

Nu este o simplă evocare poetică, se exprimă aici o nouă atitudine — mai complexă, mai patetică, mai intelectualizată — faţă de muzică: răscolirea sufletească generînd în ascultător reflexivitate, o reflexivitate care lărgeşte orizontul filosofic, înnobilează şi înalţă gîndirea. Încă după ce murise Hoffmann — în 1828, cînd îşi ţinea prelegerile de estetică — Hegel definea înrîurirea muzicii asupra omului ca pe un val de senină linişte care inundă măreţ şi lent sufletul (de aici şi expresiva sa formulare: „victoria purificatoare a liniştii melodice"); definiţie explicabilă prin aceea că filosoful care păstrează tot timpul o ciudată tăcere asupra operei ilustrului său contemporan Beethoven — fie că nu cunoscuse această zguduitoare muzică, ceea ce e puţin probabil, fie — apologet al clasicismului — o respingea ca primejdioasă prin nesupunerea ei „acelei cerinţe a spiritului conform căreia afectele, ca şi expresia lor, trebuie frînate pentru a nu ajunge la frenezia brutală şi la furia nebună a pasiunilor sau să nu încremenească în disperare..." În opoziţie cu mentalitatea hegeliană, Hoffmann demonstra rodnicia şi consistenţa spirituală a stării de tulburare afectivă iscată în muzica romantică pe care Beethoven o inaugurase: „Muzica instrumentală a lui Beethoven... ne

Scanned with OKEN Scanner

lasă să întrezărim nemărginitul şi incomensurabilul. Raze incandescente răzbat prin adînca noapte a acestei împărăţii; umbre gigantice care se clatină, ridicîndu-se, aplecîndu-se, ne cuprind din ce în ce mai strîns pînă ce ne anihilează individualitatea.... Şi numai în acest chin care, înghiţind dar nedistrugînd dragostea, speranţa şi bucuria, tinde să umple pînă la revărsare pieptul nostru de consonanţa desăvîrşită a tuturor pasiunilor, continuăm să trăim şi devenim vizionari extaziaţi ai spiritului".

Privită din punctul de vedere al mentalităţii noastre, imaginea hoffmanniană a lui Beethoven ne apare ca precursoare a felului cum avea să fie explicată mai tîrziu muzica. Să ne mai gîndim că o astfel de tălmăcire era concepută într-o vreme cînd Beethoven de abia se afirmase, cînd muzica în genere era înţeleasă de către comentatorii ei într-un spirit fie scolastic, fie impresionist-sentimental, iar cea a lui Beethoven se afla departe de a-şi fi văzut pătrunse tainele. Contemporan cu Hoffmann, un muzician ca Weber putea să se pronunţe astfel despre muzica Titanului (şi încă despre *Simfonia Eroica*, lucrare anterioară deci *Simfoniei a V-a*, elogiată de Hoffmann): „Inventivitatea strălucită şi de necrezut care-l animă este însoţită de o asemenea confuzie a ideilor, încît numai primele lui compoziţii îmi plac, în timp ce ultimele îmi apar doar ca un haos, ca un efort incomprehensibil de a găsi noi efecte, deasupra cărora strălucesc cîteva cereşti scîntei de geniu, care ne permit să ne dăm seama cît putea fi de mare dacă ar fi vrut să-şi domine prea bogata fantezie". Nu mai vorbim de critica măruntă din gazete care nu depăşise stadiul consternării în faţa ciudăţeniilor sonore beethoveniene. În acelaşi an cu Weber (adică 1810) un critic parizian scria : „Uimitorul succes al simfoniilor lui Beethoven este un exemplu periculos pentru arta muzicii. Şcoala modernă de compoziţie, care se formează în conservator, pare să se fi contaminat de această armonie teutonă. Unii cred că produc efecte risipind disonanţele cele mai barbare şi întrebuinţînd cu zgomot toate instrumentele orchestrei. Vai! nu izbutesc decît să sfredelească brutal urechea fără a vorbi însă şi inimii" *(Les Tablettes de Polymnie, din 18 martie 1810)*. Pe acest fundal de miopie intelectual-muzicală, viziunea lui Hoffmann — care prezenta creaţia beethoveniană ca expresie a unei înalte gîndiri şi condiţiona înţelegerea ei de o atitudine gravă şi reflexivă — se dovedea de o revoluţionară şi departe-văzătoare profunzime.

Scanned with OKEN Scanner

Meritul lui Hoffmann ne apare cu atît mai mare, constatînd că tălmăcirea lui beethoveniană nu este o chestiune de intuiţie întîmplătoare, ci provine din înţelegerea unui mare proces istoric în curs de desăvîrşire: „Cauza faptului că unii compozitori geniali au ridicat muzica instrumentală pînă la înălţimea actuală constă nu numai în uşurarea mijloacelor de expresie (perfecţionarea instrumentelor, virtuozitatea crescîndă a interpreţilor), dar şi în înţelegerea lăuntrică din ce în ce mai profundă a esenţei specifice a muzicii". Această clarviziune a situaţiei îl face să tragă concluzia că rostul major al muzicii este nu de a ancora în descripţii particulare (adevăr elementar, de care nici astăzi mulţi compozitori cu îndelungată experienţă n-au putut deveni întrutotul conştienţi), ci de a se menţine în zona esenţelor pure, a generalizărilor înalte — adică a acelor modalităţi care fac din muzică o artă eminamente filosofică: „Aţi pătruns această esenţă originară a muzicii, bieţi compozitori instrumentali care vă chinuiţi încercînd să zugrăviţi prin sunet senzaţii determinate sau chiar evenimente ale vieţii? Dar, cum v-a putut veni în cap ideea să trataţi plastic o artă diametral opusă plasticii? Toate răsăriturile de soare, furtunile, *batailles des trois empereurs* ale voastre sînt doar erori ridicule, pe merit hărăzite deplinei uitări" (toate citatele hoffmanniene provin din eseurile „Gînduri despre înalta semnificaţie a muzicii" şi „Muzica instrumentală a lui Beethoven", cuprinse în „Kreisleriana").

Simultan cu noua înţelegere a muzicii spre care îndemna literatura romantismului — o înţelegere poetică şi spiritualizată —, adică în primul pătrar al veacului al XIX-lea, filosofia germană elaborează bazele teoretice ale viziunii ce se desprindea din comentarii de felul analizelor beethoveniene ale lui Hoffmann. În lucrarea lui Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voinţă şi reprezentare*, este demonstrată cu o anvergură estetică fără precedent funcţia gnoseologică a muzicii, puterea ei de a ne furniza o imagine filosofică a existenţei. Imbold şi punct de pornire i-a fost, lui Schopenhauer ca şi lui Hoffmann, creaţia beethoveniană: „Să examinăm o simfonie a lui Beethoven: ea ne oferă cea mai mare confuzie întemeiată totuşi pe ordinea cea mai perfectă; lupta cea mai violentă care se poate transforma, după încheierea ei, în înţelegerea cea mai desăvîrşită; este *rerum concordia discors*, imaginea completă şi fidelă a acestei lumi care se învîrte într-o imensă amestecătură de nenumărate

Scanned with OKEN Scanner

creaturi şi se conservă printr-o neîncetată distrugere". În spiritul comentatorului hoffmannian, caracterizarea lui Schopenhauer — deşi considerabil mai sumară — merge însă şi mai departe în explicarea muzicii ca mesaj spiritual: extinde sfera acestuia de la aspiraţiile conştiinţei la relaţiile existenţiale în genere. Este un moment de cotitură în evoluţia gîndirii despre muzică.

La o asemenea interpretare a creaţiei lui Beethoven, Schopenhauer ajunge graţie unei profunde pătrunderi în natura limbajului muzical. Înzestrat — calitate rară printre filosofi — cu o reală sensibilitate pentru muzică şi o justă intuiţie a specificului ei, Schopenhauer îşi dă seama că nu evocarea particularului şi exterioritătii reprezintă chemarea acestei arte. „Dacă muzica se adaptează prea mult cuvintelor şi evenimentelor — spune el — ea se sileşte a vorbi într-un limbaj care nu îi este firesc". Măreţia muzicii rezidă în capacitatea ei de a fi mai presus de fenomene, de „a se raporta la text şi la acţiune ca generalul la particular, ca legea la caz". „Ea nu exprimă cutare sau cutare bucurie, cutare sau cutare mîhnire, durere, groază, jubilare, veselie sau linişte a spiritului; ea redă bucuria însăşi, mîhnirea însăşi şi toate celelalte sentimente, ca să spunem aşa, *in abstracto*; ea ne dă esenţa lor, fără nici un accesoriu..."; în muzică avem a face — precizează el în alt loc — cu „o limbă eminamente universală, care se raportează la generalitatea conceptelor cum se raportează acestea la obiectele particulare". Schopenhauer îl previne însă pe cititorul înclinat să dea o interpretare speculativă acestei însuşiri a muzicii de a exprima trăirile *in abstracto:* „Generalitatea ei n-are nimic din generalitatea găunoasă a abstracţiei; este de o cu totul altă natură şi se întovărăşeşte cu o precizie şi o claritate absolută. În aceasta ea seamănă figurilor geometrice şi cifrelor care, deşi sînt forme generale ale tuturor obiectelor posibile ale experienţei şi se pot aplica a priori tuturora, nu sînt totuşi de loc abstracte; sînt dimpotrivă intuitive şi perfect determinate". Intră în însăşi natura compozitorului puterea „de a dezvălui esenţa lăuntrică a lumii şi a exprima cea mai adîncă înţelepciune". Aici se află şi sursa deosebirii dintre muzică şi celelalte arte, explicaţia faptului că „acţiunea muzicii întrece în putere şi adîncime influenţa celorlalte arte: acestea din urmă, spune Schopenhauer, vorbesc numai despre umbră, ea vorbeşte despre esenţa însăşi". (Afir-

Scanned with OKEN Scanner

maţie doar parţial întemeiată, pentru că orice operă de mare artă se distinge tocmai prin vasta ei cuprindere umană, prin gradul înalt de esenţializare). Manifestînd o „completă indiferenţă în ceea ce priveşte latura materială a fenomenelor“ muzica are — ca o fundamentală trăsătură — acea gravitate proprie lumii esenţelor; „chiar cînd, într-o operă comică, acompaniază bufoneriile cele mai rizibile şi mai extravagante, ea ştie să se menţină frumoasă, pură şi demnă, adică aşa cum cere esenţa ei; iar alianţa ei cu asemenea farse n-o poate face să cadă din înălţimile unde locuieşte şi de unde rizibilul este izgonit. Tot aşa planează, deasupra bufoneriilor şi mizeriilor nesfîrşite ale vieţii umane, profunda şi serioasa semnificaţie a existenţei noastre, de care ea nu se separă niciodată“.

Reflexivă, generalizatoare, interiorizată, gravă, muzica este aşadar, în concepţia lui Schopenhauer, arta care ne pune în contact cu „lucrul în sine“, cu substratul intim şi permanent al lucrurilor. O „expresie a lumii“ în ce are aceasta mai universal, o atitudine spirituală în faţa existenţei — iată ce trebuie să încercăm a desluşi în sunete. Ceea ce descoperă Schopenhauer în diferitele modalităţi ale limbajului muzical nu are totdeauna darul de a convinge (bunăoară comparaţia dintre cele patru voci şi ierarhia regnurilor naturii, dintre abaterea de la justeţea aritmetică a intervalelor şi abaterea individului de la tipul speciei), dar dincolo de toate analogiile — mai mult sau mai puţin izbutite — se înalţă această ipoteză fecundă a relaţiilor sonore ca expresie a unor relaţii existenţiale şi ca mijloc de cunoaştere, ipoteză pe care cercetările ulterioare aveau să o confirme şi să o dezvolte. Pe această bază face Schopenhauer prima încercare de a apropia două domenii atît de antagonice, cum păreau a fi muzica şi filosofia: „M-am străduit să arăt că ea (muzica) exprimă într-un limbaj eminamente general printr-un singur procedeu, adică sunetele, cu adevăr şi precizie, esenţa, lucrul în sine al lumii... Cred, pe de altă parte, şi am încercat să stabilesc, că filosofia este şi ea o expunere exactă şi completă a acestei esenţe a lumii, pe care o exprimă în noţiuni foarte generale, pentru că numai acestea pot da asupra ei o privire suficient de vastă şi utilă. Odată de acord cu toate acestea, cei ce m-au urmărit şi-mi acceptă vederile nu vor găsi prea paradoxal dacă afirm că, admiţînd posibilitatea de a explica exact muzica în ansamblu şi în detaliu, prin urmare de a enunţa şi dezvolta

Scanned with OKEN Scanner

în noţiuni generale ceea ce ea exprimă în felul ei, am obţine în acelaşi timp o explicare raţională şi un tablou al lumii sau ceva echivalent". Cum vedem, Schopenhauer punea punctul pe i în problemele doar atinse de estetica contemporanului său E.T.A. Hoffmann, scotea la iveală sensul general, implicaţiile adînci ale ingenioaselor intuiţii prin care acesta înnoia şi înnobila arta de a explica muzica.

Felul cum înţelege Schopenhauer sensul filosofic al muzicii poartă inevitabila amprentă a idealismului: esenţa lumii fiind aşa-zisa voinţă universală, muzica va fi înfăţişată de el ca expresie a acestui principiu metafizic; iar voinţa universală preexistînd fenomenelor, muzica este privită ca entitate spirituală în afara acestei lumi: „complet independentă de lumea fenomenală, ea o ignoră absolut şi ar putea într-un fel să-şi continue existenţa chiar dacă universul n-ar exista". Exagerări care nu trebuie să ne facă a subaprecia importanţa viziunii propuse de Schopenhauer, ea marcînd — alături de comentariile literaturii romantice — începutul unei noi epoci în înţelegerea şi explicarea fenomenului muzical. Este şi motivul pentru care am zăbovit mai îndelung asupra acestui moment artistic.

5. Estetica muzicală sub semnul reflexivităţii

Accentele noi, apărute la începutul veacului, în felul de a înţelege muzica al lui Hoffmann şi Schopenhauer prevesteau o răscolire adîncă în conştiinţa estetică. Aceasta nu a întîrziat să se producă la spiritele luminate ale vremii şi să se generalizeze. Neasaltată de probleme tulburătoare, cugetarea muzicologică începe acum să se mire, să-şi exprime nedumeriri, să se îndoiască şi să se întrebe: începe şi pentru ea perioada reflexivităţii, perioada maturizării. „Ascultînd simfonii de Beethoven — spunea Julius Schmidt în *Geschichte der deutschen Kunstliteratur*, spre jumătatea veacului trecut — simţim că e vorba de cu totul altceva decît simpla alternare de bucurie şi tristeţe, în limitele căreia se învîrte de obicei muzica instrumentală. Intuim nebulos abisul tainic al unei noi lumi artistice şi încercăm chinuitor s-o identificăm. S-au făcut adesea tentative de explicare a acestor senzaţii, de transpunere a sunetelor în

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte. Muzicienii severi au condamnat aceste tentative, ceea ce e foarte legitim, căci o asemenea tălmăcire reprezintă o muncă zadarnică, şi totuşi asemenea experienţe sînt cum nu se poate mai fireşti. Vrem să ştim ce anume l-a putut împinge pe compozitor pînă la disperarea atît de nemărginită, pînă la o veselie atît de frenetică; dorim să deslușim contururile misterioase ale Sfinxului care stă în faţa noastră, şi această necesitate se manifestă cu atît mai sensibil cu cît expresia muzicală devine mai fină şi mai detailată, ca, de pildă, în creaţia din urmă a lui Beethoven". A. W. Ambros, un estetician reputat al vremii (1816—1876), constata în cartea sa *Hotarele poeziei şi muzicii* (1856) că „Beethoven a încercat aici să includă în cercul ideilor sale muzicale reprezentări *care se pot percepe numai cu intelectul* (s.n.), şi prin urmare se află în afara domeniului pur muzical, şi a căutat să le exprime cu mijloace muzicale în aşa fel încît să fie inteligibile ascultătorului fără vre-o explicaţie verbală. Forma muzicală devine aici ieroglif sonor, a cărui citire şi explicare constituie o problemă pentru ascultător. În acest sens mi se pare pe deplin îndreptăţită expresia după care aici ni se *povesteşte ceva*. Dar, desigur, se iveşte îndată şi întrebarea: asumîndu-şi rolul de povestitoare, nu intră oare muzica într-un domeniu străin ei?" Dacă la mijlocul secolului al XX-lea, cînd muzica are la spatele său o străveche tradiţie de progresivă intelectualizare, apropierea compozitorului de lumea ideilor abstracte, de calcul şi speculaţie, trezeşte atîtea proteste, ne putem imagina cît de derutantă trebuie să fi fost, acum o sută şi ceva de ani, prima orientare hotărîtă a muzicii spre o concepţie deliberat-reflexivă. Ieremiadele din veacul nostru pe tema abstractizării şi ermetismului care ucid farmecul muzicii ne dau posibilitatea să înţelegem mai bine (şi cu mai multă indulgenţă) neliniştile esteticii şi criticii în faţa gîndirii beethoveniene. Erau neliniști fecunde, căci scoteau spiritul din amorţeală şi conformism, îl obligau să-şi pună probleme, iar în iluminarea produsă prin această efervescenţă, conştiinţa estetică începe să descopere în muzică mai multe şi mai importante lucruri decît sesizase mentalitatea formalist-academică şi cea sentimental-salonardă. Ambros constata cu oarecare surprindere că explicarea muzicii a devenit „o problemă pentru ascultător". Observaţia sa mirată consemna însă condiţia fundamentală de care depinde o superioară înţelegere a muzicii: aceasta nu-şi dezvăluie conţinutul decît atunci cînd „devine

Scanned with OKEN Scanner

o problemă pentru ascultător". Numai din momentul în care a căpătat un caracter problematic a început muzicologia să reflecte cîte ceva din tulburătoarea, nebănuita lume interioară a muzicii.

Comentatorul se ridică la o conştiinţă din ce în ce mai limpede a noii faze în care a intrat muzica o dată cu Beethoven: divertismentul cedase domnia gravităţii spirituale, lirismul nedeterminat — reflexivităţii poetice. Conştiinţă care la unii, ca la Serov de pildă, arătîndu-se de o excesivă intransigenţă, nu ezită să traseze o graniţă între o perioadă şi cea următoare, să privească cu oarecare superioritate muzica prebeethoveniană ca pe o preistorie infantilă a artei muzicale: „Haydn şi Mozart — spune el — posedînd «frumuseţea» pe deplin fermecătoare a formelor muzicale, se mai dedau în simfoniile lor, ca şi în muzica lor de cameră, distracţiilor naive de a se juca cu sunetele, amuzîndu-se cu schimbări caleidoscopice ale ideilor lor muzicale. Acest lucru explică numărul uriaş de simfonii pe care le-au scris... Ei priveau simfonia ca o lucrare nu cu mult mai importantă decît cvartetul sau sonata. Altceva a fost simfonia pentru Beethoven. Ideile care trezeau simfonii în sufletul lui Beethoven erau în general de altă natură, din altă sferă... decît acelea care acţionau asupra fanteziei lui Haydn sau Mozart. Beethoven privea simfonia mult mai serios decît predecesorii lui, sfera poeziei lui era incomparabil mai vastă, mai profundă, mai universală..." Stasov, contemporanul lui Serov, este şi mai aspru faţă de clasici. El constată că Mozart „nu poseda cîtuşi de puţin capacitatea de a întruchipa masa de oameni. Numai Beethoven era în stare să gîndească şi să simtă pentru ele. Mozart... nu numai că nu înţelegea istoria şi omenirea, dar nici nu se gîndea la ele". Mai subtil în înţelegerea acestei istorice tranziţii, Ambros distingea o muzică a sufletului (în care predominantă era emoţionalitatea) de una a spiritului (în care emoţionalitatea polariza în jurul ideii): „*Muzica spiritului* îşi pune întregi probleme psihologice. Ea nu ne influenţează ca *muzica sufletului* care, în luminoasa conştiinţă a forţei sale, trecea de la o stare sufletească la alta, ascultînd de un impuls arbitrar. Muzica spiritului îşi trasează un plan riguros, bazat pe legi lăuntrice şi conţinînd succesiunea stărilor sufleteşti care se cer dezvoltate; deşi acţionează cu aceleaşi mijloace ca şi «muzica sufletului» ea vrea să aibă însă deplina conştienţă a acţiunii sale". Şi în alt loc: „Orientarea lui Haydn şi Mozart face muzica să evoce o imagine îmbujorată

Scanned with OKEN Scanner

a vieții; este arta sufletului, ea ocupîndu-se de stările sufletești. Din ea începe să se dezvolte «arta spiritului» (Beethoven) care creează vaste opere muzical-poetice și stîrnește stări sufletești nu întîmplător ci într-o conexiune cauzală, organică. Tinzînd, în virtutea unei cerințe firești, spre o expresie din ce în ce mai clară, mai răspicată, mai determinată, muzica a atins în sfîrșit acel punct care, deși aparține «artei spiritului», se găsește însă, în mod evident, la granițele extreme ale acesteia; arta vrea să zugrăvească acele aspecte ale vieții interioare care pot fi transmise doar prin cuvinte". Epoca inaugurată de Beethoven nu este opusă categoric de Ambros clasicismului, ci privită ca o continuare a tendințelor răzlețe, deja conturate în sînul acestuia (ca de pildă în *Simfonia în sol minor nr. 40*, de Mozart, unde adesea stările sufletești îi par a se înlănțui după o anumită logică); numai că „ceea ce la compozitorii unei perioade apărea doar întîmplător, căpăta în perioada următoare, de obicei, un caracter premeditat". Iată și o grăitoare analiză concretă a acestui „pas înainte" săvîrșit de la muzica clasicismului la spiritul beethovenian: „E interesant, spune Ambros, să comparăm Simfonia *militară* de Haydn cu Simfonia *Eroica* de Beethoven. Această comparație se justifică prin aceea că, judecate după denumire, ambele lucrări au un caracter asemănător, războinic. Simfonia lui Haydn corespunde însă denumirii sale numai prin laturile ei exterioare; în ea trompetele sună adunarea, se aud ritmuri de marș, uneori intervine fanfara etc.; ar fi însă inutil să căutăm în ea dezvoltarea unei idei fundamentale, conducătoare care ar avea în fiecare parte a simfoniei o treaptă corespunzătoare de evoluție. Nici finalul nu dă altă concluzie decît una pur muzicală iar fanfara apare la sfîrșit încă o dată numai pentru că am auzit-o deja mai înainte, în *Andante*. Lucrarea ne oferă astfel doar caracterul general... a ceva cu adevărat soldățesc, activ și viteaz; paralel însă muzica emană și o bonomie, o veselă prospețime — neumbrită nici de minorul din *Andante* — care te fac să-ți amintești involuntar de bravii austrieci, porniți cu puști și săbii împotriva tînărului general Bonaparte, pentru a-l apăra pe «bunul împărat Franz». În simfonia lui Beethoven fizionomia eroică a primului motiv, lupta și victoria din prima mișcare, tragismul cutremurător al marșului funebru, umorul *scherzo*-ului și finalul în care (aidoma unei succesiuni a generațiilor) variație după variație se perindă pe lîngă monumentul eroului, înălțat ciclopic din blocuri

Scanned with OKEN Scanner

gigantice, pentru a-l acoperi cu flori şi verdeaţă, în sfîrşit triumful sacru din *poco andante* şi jubilarea sărbătorească a *Prestoului* concluziv; totul constituie dezvoltarea uneia şi aceleiaşi idei de bază, atît de profundă şi măreaţă, încît transcende orice idee cu caracter particular-militar ca să nu mai vorbim de nuanţa soldăţească a simfoniei lui Haydn. Nu degeaba a fost adăugată titlului simfoniei precizarea: *per festeggiare il sovvenire d'un grand uomo*. Ce mare este apoi deosebirea dintre stimulii celor doi compozitori chiar în cadrul fiecăreia din mişcări! Minorul, în *andantele* simfoniei lui Haydn, are forma unui marş funebru; aceeaşi formă a ales-o şi Beethoven pentru partea a doua a *Eroicii* sale. La Haydn, iarăşi, găsim aici numai caracterul general de patos grandios; nu există la el dezvoltarea interioară, care să decurgă analitic din ideea de bază. Un asemenea caracter general de patos grandios are şi marşul lui Beethoven pînă la apariţia majorului, cu deosebirea că temele, mult mai intense, duc acest patos pînă la elevaţia tragică. Cu majorul începe dezvoltarea. În introducerea liniştită a trioletelor care se mişcă lent şi lin, dar mai însufleţit, simţi cum se apropie «steaua speranţei» (Schindler, Biographie Beethovens). În cumplitele tunete *fortissimo* şi sunetele sumbru-triumfale ale trompetelor nu poţi să nu recunoşti chemarea la împotrivire. Marşul început se întrerupe, retrăgîndu-se parcă în umbră. Cu *fugatto*-ul, din toate părţile încep să se adune forţe pentru luptă, dar se opresc cu un sentiment surd de neputinţă resemnată în faţa soartei. Iată-le intrate într-o feroce, tot mai distrugătoare luptă; presiunea lor este titanică . . . Zadarnic! Duse de un curent irezistibil, ele sînt treptat părăsite de vlagă pînă cînd, în sfîrşit, încercările lor tot mai slabe de împotrivire nu mai pot opri noua afirmare a marşului funebru care sună acum ca o sumbră revelaţie a unei necesităţi implacabile. În cadenţa falsă în la bemol apare o ultimă încercare de fugă din faţa destinului şi în fine totul se potoleşte, în atmosfera de linişte mormîntală a acordului de do minor, iar tema lovită, sfîşiată, expiră în deşertul infinit care o înconjoară". Extrasul e poate prea lung, dar merita să fie reprodus integral ca imagine a problematicii, de o tensiune spirituală necunoscută pînă atunci, pe care muzica începea să o exprime o dată cu Beethoven.

Muzica spunînd ceva principial nou în raport cu cea a secolelor precedente, conştiinţa estetică simte din ce în ce mai acut nevoia de a găsi o metodă şi un stil, ambele adecvate noilor cerinţe (şi, cum se va vedea,

Scanned with OKEN Scanner

odată găsite, această metodă şi acest stil vor modifica substanţial viziunea asupra muzicii în genere, arta preclasicilor şi clasicilor dezvăluindu-şi — graţie noilor mijloace de investigaţie — valenţe spirituale nebănuite pînă atunci). Străduindu-se a caracteriza simfoniile şi cvartetele beethoveniene cu o măsură proprie lor, Ambros e nevoit să recunoască: „Obişnuita lor definire, pur muzicală, pe baza tonalităţii, *tempoului* etc. se arată total insuficientă; esenţa lor reală constă în cu totul altceva decît în aceste elemente pur formale; simţim că ne găsim aici în faţa a ceva mult mai înalt şi mai profund decît simpla prezentare succesivă şi prelucrare a temelor muzicale. Aici în faţa noastră se află inefabilul care face inevitabilă căutarea unei imagini potrivite, capabile să slujească drept simbol al acestei impresii, inexprimabile prin cuvinte, şi nu cred că din această căutare i se poate face cuiva vreo vină". În analiza comparativă făcută simfoniilor lui Haydn şi Beethoven, Ambros se arăta pe drumul cel bun — acela constînd din sinteza spiritului metaforic cu cel reflexiv. Oarecum unilateral manifestate pînă atunci, primul la Hoffmann, celălalt la Schopenhauer, aceste două tendinţe evoluează spre o contopire prin care viziunea poetică cîştigă în consistenţă ideatică, se spiritualizează, iar cea filosofică se eliberează de resturile speculativităţii abstracte, se colorează şi se umanizează. Prin imagine comentatorul poate sugera, cu o pregnanţă străină conceptului abstract, esenţa emoţional-artistică a expresiei muzicale, dar această imagine începe să fie tot mai mult gîndită nu ca o figură de stil ci ca simbol al unei vaste idei: a pătruns şi s-a înrădăcinat în ea spiritul reflexiv, a cărui nelinişte cercetătoare descoperă în tot ceea ce există un substrat inepuizabil în semnificaţii. Dezvăluirea conţinutului muzicii se dovedeşte a fi dependentă nu numai de existenţa lui obiectivă în energia sonoră, dar şi de capacitatea ascultătorului (şi a ipostazei lui evoluate, comentatorul) de a auzi în muzică marile întrebări ale conştiinţei, de a-şi pune sieşi şi de a pune muzicii aceste întrebări. Comentariul wagnerian la *Simfonia a IX-a* este o admirabilă ilustrare a acestei sinteze între tendinţa metaforică şi cea reflexivă la un spirit în cel mai înalt grad scrutător şi muncit de probleme: „O luptă, în sensul cel mai măreţ al cuvîntului, a sufletului ce aspiră spre bucurie, împotriva acelei forţe ostile şi tiranice care se aşază între noi şi fericirea terestră — iată în ce ni se pare a consta ideea fundamentală a primei mişcări. Marea temă principală care

Scanned with OKEN Scanner

se desprinde de la început, puternică şi nudă, ar putea fi caracterizată adecvat prin aceste cuvinte ale lui Goethe: « Renunţă, trebuie, trebuie să renunţi! » În faţa acestui formidabil duşman recunoaştem o nobilă sfidare, energia bărbătească a unei rezistenţe care, spre mijlocul piesei, ajunge să se transforme într-o luptă deschisă cu adversarul, luptă unde ni se pare că vedem doi viguroşi combatanţi care, amîndoi invincibili, evită încleştarea. Cîteva străfulgerări ne permit să vedem tristul şi dulcele surîs al fericirii pe care soarta parcă ne-o promite; luptăm pentru a o cuceri, dar în acest timp, perfidul şi puternicul duşman se apropie de noi, respingîndu-ne şi acoperindu-ne cu aripa sa întunecată. Viziunea salvării îndepărtate se acoperă atunci de ceaţă, recădem într-o sumbră descurajare care însă, graţie unui nou şi cutezător elan, se poate transforma într-o nouă luptă împotriva tenebrosului demon. Atac, rezistenţă, efort, dorinţă arzătoare, cvasireuşită, o nouă dispariţie, o nouă dorinţă, noi lupte formează elementele de neîncetată agitaţie ale acestei admirabile bucăţi ce se potoleşte uneori pînă la transformarea ei în starea mai încăpăţînată a unei tristeţi absolute... La sfîrşitul mişcării, atingîndu-şi paroxismul, tristeţea sumbră pare să învăluie totul şi să vrea a pune stăpînire, în teribila sa măreţie, pe această lume pe care Dumnezeu a creat-o pentru bucurie". Dacă vom compara această viziune cu cele ce îi spunea lui Ludwig Spohr (1784—1859) *Simfonia a IX-a* [1], va reieşi şi mai izbitor progresul făcut de conştiinţa teoretică (progres care de altfel va continua la infinit) în explicarea tainelor muzicii.

Înaintarea noului curent nu s-a făcut însă lin: mentalitatea formalistă — mînuind şi ea o tehnică superioară de demonstraţie, aparent concordantă cu progresele spiritului ştiinţific — se încăpăţînează să nu vadă în muzică decît „forme sonore în mişcare". Şi Hanslick îl invocă pe Beethoven, dar muzica acestuia nu-i vorbea — ca lui Hoffmann, Schopenhauer, Ambros, Wagner —, altceva decît joc pur al sunetelor, el nu descoperea în uvertura „Prometeu": „Notele primei măsuri se succed uşor şi rapid, ca o ploaie de perle, printr-o mişcare continuu ascendentă, măsura a doua o repetă cu exactitate pe cea dintîi; cea de-a treia le este aproape

[1] „Beethoven, spunea Spohr, dovedeşte aici că îi lipseşte o veritabilă educaţie estetică şi simţul frumosului..."

Scanned with OKEN Scanner

asemănătoare, iar în a patra, picăturile acestui izvor care țîșniseră în sus cad pentru a releva, pe același desen și timp de patru măsuri, mersul lor anterior. Astfel că, pentru simțul muzical al ascultătorului, se stabilește, din punct de vedere melodic, o simetrie între primele două măsuri și între acestea și cele două care le urmează. Basul care marchează ritmul anunță începutul primelor trei măsuri izbind cîte un acord în fiecare din acestea; el divizează pe cea de-a patra în două prin tot atîtea acorduri placate; și același lucru se repetă în cele patru măsuri ulterioare etc . . ." Dacă Beethoven însuși, ca în *Simfonia a IX-a*, îl constrînge pe critic să ia în considerație ideea poetico-filosofică, acesta nu numai că se încăpățînează să rămînă pe terenul său formalist, dar îi reproșează compozitorului alunecarea pe o pantă nemuzicală (veritabila muzicalitate implicînd, în concepția lui Hanslick, limitarea la sonoritatea pură, la arhitectura arabescurilor sonore). În finalul cu coruri al *Simfoniei a IX-a*, spune el, „frumusețea muzicală adevărată rămîne absentă, cu toată originalitatea acestei bucăți". Beethoven, consideră Hanslick, căzuse victima unei „enormități estetice, care consta în ideea de a încheia coral o operă instrumentală în mai multe părți, ceea ce ne permite să-l comparăm cu un sculptor care, după ce a tăiat în marmura albă picioarele, bustul și brațul unei statui, ar adăuga acestora un cap colorat". Astfel privită, adică dintr-un unghi formal, care ignoră mesajul spiritual al compozitorului, orice capodoperă poate să fie criticată pînă la nimicire; dorința artistului este însă totdeauna să fie luat în considerație în primul rînd pentru ceea ce spune, dintr-o asemenea perspectivă însăși structura formală a operei apărînd într-o altă lumină: aspectele respinse de criticul formalist ca urîte, eteroclite, informe, se pot dovedi a fi expresia adecvată a unui anumit conținut, o formă inedită a frumuseții (despre care Blaga pe bună dreptate spunea într-un aforism: „frumoasă nu e în primul rînd frumusețea, ci frumusețea ușor atinsă de ne-frumusețe"). Neclintit în hotărîrea sa de a refuza în muzică drept de cetățenie sentimentelor, Hanslick condamnă toate modalitățile muzicale (printre care bineînțeles operele noi, pe atunci revoluționare, ale lui Berlioz, Liszt, Wagner ocupau un loc de seamă) concepute sub impulsul necesităților emoționale de expresie: le consideră neavenite deoarece, după el, „exprimarea sentimentelor nu este cuprinsă în muzică". Combătînd cu precădere înțelegerea emoțională a muzicii, el respinge însă implicit și explicarea

Scanned with OKEN Scanner

filosofică a acestei arte, căci incapacitatea muzicii de a exprima sentimente îi apare ca derivată din incapacitatea ei de a exprima idei: „Dacă muzica, aşa cum putem uşor cădea de acord, nu poate traduce idei pentru că este o limbă nedefinită, rezultă atunci că ea este incapabilă, de asemenea, să exprime sentimente definite, dat fiind că acest caracter determinant al sentimentelor rezidă tocmai într-un principiu intelectiv". A descoperi în muzică altceva decît pure relaţii sonore, a atribui unei simfonii sau unui cvartet sensuri umane, echivalează, după Hanslick, cu o „interpretare fantezistă".

Agresivă faţă de cei ce împărtăşeau o altă estetică, concepţia lui Hanslick a primit la rîndul ei riposte energice din partea reprezentanţilor spiritului filosofic în explicarea muzicii. „Că muzica instrumentală nu este un joc, o simplă alternare de sunete, sau ceva în genul cristalizării valorilor melodice, ritmice şi armonice care se împletesc în forme sau arabescuri frumoase, aceasta constituie acum, în 1861, în ciuda tuturor sofismelor domnului Hanslick, o problemă rezolvată pentru oricine înţelege serios muzica. / . . . / Muzica este viaţa sufletului, exprimată în sunete", spunea Serov în studiul său *Tematismul uverturii „Leonora"*; analizînd minuţios uvertura beethoveniană, tocmai pentru a demonstra că şi în particulele gîndirii răzbate mereu încordata dorinţă a compozitorului de a comunica o idee, Serov trage concluzia că „istoria muzicii este, în fond, sau istoria dezvoltării combinaţiilor sonore în legătură nemijlocită cu gîndirea poetică din care au izvorît / . . . / sau este istoria abaterilor de la această condiţie principală a artei muzicale, de la ţelul ei de a pătrunde în suflet prin mijlocirea expresivităţii sunetului". Ambros dezaprobă şi el modul hanslickian de analiză muzicală: „Din uvertura *Prometeu*, una din cele mai puţin importante lucrări ale lui Beethoven, Hanslick ia primele opt măsuri ale *Allegro*-ului şi se întreabă: «ce semnifică ele?» Un astfel de argument, în apărarea «formelor sonore în mişcare» este puţin convingător. Este ca şi cum cineva ne-ar aduce un nas spart dintr-o statuie şi ne-ar cere să reconstituim, după acest nas, întreaga lucrare . . . Cine ascultă însă întreaga uvertură la *Prometeu* nu ar putea nega că are un caracter determinat. În ea zvîcneşte pulsul unei vieţi neliniştite, înflăcărate; găsim în ea chiar trăsăturile bune şi pe cele rele ale caracterului juvenil . . . Ideea «arabescului sonor» este doar o născocire ingenioasă care, la o cercetare amănunţită, se spulberă ase-

Scanned with OKEN Scanner

menea baloanelor de săpun". Cît despre Wagner, fără a duce polemică în cărţile şi articolele sale cu Hanslick, i-a dat totuşi esteticianului vienez riposta cea mai usturătoare: l-a încarnat şi imortalizat cu semn negativ în figura pedantului, insensibilului, ridicolului Beckmesser (iniţial: Hans Lick) din *Maeştrii cîntăreţi*.

6. Creaţia compozitorului guvernată de idee

Bach, Haydn şi Mozart nu şi-au teoretizat practica artistică; doar prin scrisori dacă mai răzbat unele vagi şi extrem de sumare reflecţii asupra muzicii. Deşi n-a semnat nici o lucrare teoretică, nici măcar vreun articol, Beethoven acordă — în corespondenţă şi caietele de conversaţie — un spaţiu considerabil sporit meditaţiei estetice; cugetările sale, răzleţe şi departe de a se închega într-un sistem coerent, atestă totuşi lărgirea universului intelectual al muzicianului, evoluţia acestuia spre o fundamentare teoretică deliberată şi explicitată a actului creator. Uriaşul său merit istoric constă însă mai ales în aceea că, prin compoziţiile sale, concepute principial altfel decît pînă la el, a constrîns gîndirea estetică să reflecteze asupra muzicii cu seriozitate filosofică şi să o explice ca pe o înaltă revelaţie spirituală. Efervescenţa creatoare a gîndirii muzicologice nu întîrzie a-i influenţa şi pe compozitori: paralel cu activitatea componistică, Weber, Schumann, Berlioz desfăşoară o activitate critică. Constînd, de cele mai multe ori, din aprecieri concrete ale unor opere sau stiluri, articolele lor, trecute în revistă, permit reconstituirea unei filosofii muzicale: romantismul trezeşte în compozitor gustul pentru programul estetic călăuzitor al practicii artistice. Cu vastele studii ale lui Liszt, reflexivitatea teoretică a compozitorului capătă o tensiune aproape hegeliană; eseul despre *Berlioz şi simfonia sa Harold* conţine o solidă argumentare a necesităţii înnoirilor pe care le propuneau romanticii. Pentru ca opera teoretică a lui Wagner, la fel de impunătoare ca şi cea componistică, încununînd această evoluţie, să ridice preocupările filosofico-estetice ale compozitorului la nivelul sistemului teoretic grandios care generalizează o experienţă şi luminează direcţia unor noi experienţe. Este profund semnificativ că Wagner îşi compusese operele cele mai

Scanned with OKEN Scanner

reprezentative *(Tetralogia, Tristan şi Isolda, Maeştrii cîntăreţi, Parsifal)* după ce devenise autorul cîtorva monumentale lucrări teoretice *(Opera şi drama, Opera de artă a viitorului)*, menite a-i limpezi sensul căutărilor artistice şi pentru a căror elaborare nu şovăise să întrerupă timp de vreo opt ani îndeletnicirile de compozitor. Apuseseră vremurile cînd se puteau compune pe nerăsuflate zeci şi zeci de simfonii; dacă îşi lua arta şi chemarea în serios, compozitorul trebuia să mediteze cu maximă exigenţă şi spirit de răspundere asupra drumului parcurs de muzică pînă la el, pentru ca opera lui să poată dezvolta tradiţia şi, astfel, să se justifice. Necesitatea luciditătii intransigente îl cucereşte pînă şi pe un septuagenar ca Verdi: după ce compusese atîtea şi atîtea opere cu uşurinţa cu care un Haydn îşi produsese simfoniile, el se opreşte brusc, cuprins de un binefăcător scepticism, şi, din îndelungata sa tăcere, care însemna de fapt o profundă meditaţie, se nasc, la crepusculul de viaţă, *Othello* şi *Falstaff*, piscurile cele mai înalte ale creaţiei verdiene. A formula teoretic principiile creatoare a devenit astfel o tradiţie în existenţa muzicienilor europeni, iar în secolul al XX-lea această tradiţie s-a impus ca diriguitoare. Indiferent de formula literară adoptată, scînteietoarele foiletoane ale antidiletantului domn Croche — alias Debussy — temeinicele studii despre folclor ale lui Bartók, „poetica muzicală“ a lui Stravinski, memoriile lui Enescu sau dialogurile lui Casals, „sistemele“ lui Skriabin şi Schönberg, lecţiile lui Webern, gîndite ca o indicare a „drumului spre muzica nouă“, „tehnica limbajului meu muzical“ ieşită de sub condeiul lui Messiaen, încercarea lui Boulez de a stabili ce înseamnă „a gîndi muzica astăzi“ — toată această varietate infinită de modalităţi teoretice exprimă o singură tendinţă: voinţa muzicianului de a ajunge la o deplină clarificare filosofico-estetică a rosturilor muzicii în genere, a creaţiei sale în particular. Abia încolţită în felul de a gîndi muzica al lui Beethoven, ideea devine, după o scurtă şi rapidă ascensiune, steaua călăuzitoare a preocupărilor componistice.

Din ce în ce mai înclinat spre o reflexivitate în care luciditatea raţională şi disponibilitatea faţă de concept sînt definitorii, muzicianul veacului al XX-lea va acorda o atenţie fără precedent de mare problemelor spirituale ale omului contemporan. Nouă ni se pare firesc să identificăm în muzica lui Machault, Palestrina sau Bach semnele epocilor respective, dar aceştia nu şi-au stabilit niciodată obiectivul programatic

Scanned with OKEN Scanner

de a exprima spiritul vremii: exprimau climatul epocii pentru că reprezenta aerul spiritual pe care-l respirau şi nu se puteau exprima altfel decît ca fii ai epocii lor. Aprecierea compozitorului ca exponent, mai mult sau mai puţin conştient, al sensibilităţii şi gîndirii contemporane este o metodă care s-a impus o dată cu romantismul. De-abia de la Beethoven începe muzicianul să se intereseze activ de soarta şi frămîntările contemporanilor (Stasov fiind, din acest punct de vedere, oarecum îndreptăţit să constate că „Mozart nu se gîndea la istorie şi la omenire", dar nu şi să facă din constatarea acestei limite, legate de momentul istoric, o obiecţie estetică). Pe parcursul evoluţiei romantice, postromantice, expresioniste a muzicii, preocuparea compozitorului de a face din muzica sa o imagine a marilor probleme contemporane de conştiinţă devine din ce în ce mai deliberată, mai dominantă. Cum însă sentimentul tragic însoţeşte ca o umbră fiecare pas al luciditătii, şi anume ca o umbră care se amplifică pe măsură ce luciditatea înaintează în curajoasa ei explorare, condiţia umană apărea în culori dintre cele mai dramatice muzicianului hotărît s-o privească în faţă şi să mediteze asupra ei. Dovedindu-se inconsistente, himerice, multe din idealurile care ţinuseră ridicat moralul lui Beethoven, Wagner, Mahler, Bruckner, Debussy, Skriabin sînt treptat abandonate sau păstrate doar ca o problematică speranţă consolatoare, accentul de greutate căzînd pe imaginea unui univers convulsionat şi însîngerat. Ideea de luciditate o cheamă pe aceea de adevăr, iar adevărul este, în concepţia muzicianului modern, de o ferocitate pe care numai o tărie oedipiană o poate suporta (acesta este de altfel şi sensul zguduitoarei opere enesciene). Marea muzică filosofică a veacului — cea reprezentată de capodoperele unor compozitori ca Schönberg, Berg, Bartók, Enescu, Honegger, Varèse, Şostakovici — are un caracter eminamente tragic; ea este o îndurerată meditaţie asupra fragilei existenţe a individului, dezrădăcinat şi răpus de atîtea vînturi pustiitoare cîte s-au dezlănţuit în veacul nostru, dar o meditaţie din care se desprinde mai totdeauna patetica-noblete a acestei biete „trestii gînditoare" aflată în calea oarbei sălbăticii a furtunilor şi opunînd acestora demnitatea spiritului său. Muzica a încetat să fie „frumoasă", în sensul mozartian al cuvîntului, deoarece reflectînd la existenţa spirituală a omului contemporan, compozitorul şi-a dat seama că ar minţi dacă s-ar exprima idilic, idealist. Sfărîmînd tonalitatea pînă la desfiinţare, contorsionînd şi apoi pulverizînd melodia, desfăşurînd copleşitor sonorităţile unei per-

Scanned with OKEN Scanner

cuţii infernale, înlocuind delicateţea desenului muzical clasic cu pete brutale, el a preferat să-şi atragă învinuirea de ucigător al frumuseţii, decît să adoarmă luciditatea contemporanilor cu mîngîierile amabilităţilor muzicale amăgitoare. Extrem de ascuţita sensibilitate intelectuală a muzicianului modern la problemele de conştiinţă ale epocii l-a făcut foarte receptiv la influenţele marilor curente filosofice. Marxismul a imprimat un sens protestatar tragismului şi a îmboldit spre relevarea măreţiei umane, pe care jertfa tragică totdeauna o presupune (Prokofiev, Şostakovici, Nono, Olah, Vieru). Existenţialismul a valorificat în altă direcţie concepţia despre om ca fiinţă etică, orientînd gîndirea compozitorului cu precădere spre neputinţa disperată a individului însingurat, într-o lume absurdă (Schönberg, Berg, Honegger, Varèse, Pendereckì).

Luciditatea muzicianului se manifestă însă şi în legătură cu limbajul în care exprimă această problematică: pentru a fi adecvat şi convingător, limbajul trebuie, la rîndul lui, să treacă prin purgatoriul unei riguroase selecţionări care, eliminînd ceea ce ţine de sensibilitatea unor alte epoci, să păstreze numai ceea ce poate da expresiei maximă autenticitate. Cu aproape un mileniu de muzică în spatele său, mileniu de-a lungul căruia melodia şi ritmul, modurile şi tonalităţile, armonia şi polifonia, formele şi genurile au fost explorate în toate direcţiile şi pînă în cele mai adînci straturi imaginabile, compozitorul modern nu-şi poate permite să scrie impulsionat doar de inspiraţie şi elan sentimental, fără a se întreba dacă opera sa aduce un fior nou în muzică. De aici, de asemenea, caracterul experimental tot mai pronunţat pe care-l capătă muzica de vreo cinci decenii: compozitorul acţionează asemenea cercetătorului care disociază şi combină în laborator substanţe, descoperind noi însuşiri sau modalităţi ale materiei. De la primele încercări atonale ale lui Schönberg în jurul lui 1907—1908, la muzica electronică după 1950, deci în numai o jumătate de secol, arta componistică a străbătut o metamorfoză care, neputîndu-se compara prin mulţimea şi caracterul radical al evenimentelor cu nici una din epocile anterioare, chiar cu cele de durată multiseculară, îşi poate găsi o analogie numai în uriaşul avînt al gîndirii ştiinţifice. Analogie care nu este numai formală ci are o justificare mai profundă: obsedat ca niciodată de ideea experimentului, compozitorul se va arăta receptiv, de asemenea, mai mult ca oricînd, la sugestiile

Scanned with OKEN Scanner

ştiinţei contemporane: matematica şi logica matematică pătrund din ce în ce mai adînc în universul său, electromagnetica îi oferă noi surse sonore. Alături de filosofie, ştiinţa amplifică impulsul raţional al procesului componistic. Locul din ce în ce mai mare pe care o reflexivitate rece, riguros calculată, îl ocupă în creaţia muzicală contemporană reflectă ponderea crescîndă pe care aplecarea spre tehnică şi ştiinţă o are în viaţa spirituală a omului contemporan. Totodată, dacă prin masiva pătrundere a intelectualismului scientist în gîndirea compozitorului, muzica se vede uneori golită de căldura afectivă, această situaţie reflectă dezumanizarea pe care o trăieşte adesea omul într-un veac hipermaşinizat. Intensificarea reflexivităţii a adîncit, transformînd în antagonism, una din contradicţiile dialectice ale gîndirii muzicale, aceea pe care încă Hegel o observase spunînd că „în muzică domneşte cea mai profundă intimitate emoţională şi în acelaşi timp cea mai severă intelectualitate, astfel încît uneşte în sine două extreme". Sfîşiată între incandescenţa mesajului tragic şi glacialitatea unei construcţii pur formale, conştiinţa compozitorului modern pare să evolueze sub zodia blestematului pact încheiat de Leverkühn cu diavolul, care-i oferea, în infern, posibilitatea de a alege „între răceala extremă şi o căldură capabilă a topi granitul". Nu este într-adevăr cazul să se vorbească de o funestă insinuare a spiritului demonic în muzică? Acea idee de frumuseţe divină cu care muzica a fost atîta vreme şi, în virtutea inerţiei, continuă şi astăzi să fie identificată, această idee pare a fi din ce în ce mai violent negată de muzica postwagneriană. Fischböck, un erou al lui Werfel din *Romanul operei*, rosteşte un cumplit rechizitoriu la adresa muzicii secolului al XIX-lea (ce ar fi spus el despre cea din secolul nostru!), pentru urîciunea satanică de care a fost invadată şi pentru care îl face răspunzător pe „marele Belzebut", Ludwig van Beethoven. Nu este însă pe de altă parte exclus ca aceste aprehensiuni să se dovedească, peste o vreme, în perspectiva secolelor, tot aşa de neîntemeiate şi comice ca neliniştile medievalilor pentru care „dificilul" interval de cvartă mărită reprezenta *diabolus in musica*.

*

Nobleţea obligă. Dar şi tradiţia obligă. Mai ales cînd este vorba de o tradiţie atît de nobilă ca aceea a reflexivităţii, graţie căreia muzica şi înţelegerea ei şi-au putut necontenit îmbogăţi conţinutul spiritual. Luînd

act de această tradiţie, simţi că nu mai ai voie — de fapt, cred eu, nici nu mai poţi — să interpretezi creaţia muzicianului ca pe o istorioară agreabilă, o euforie sentimentală sau o pură relaţie de sonorităţi. Prin ceea ce are ea mai reprezentativ, muzica este expresia unei înalte gîndiri, cu atributele ei principale: atitudine în faţa problemelor existenţei umane şi construcţie a raţionamentului sonor care — de obicei subordonată mesajului filosofic — poate uneori deveni şi de sine stătătoare. Aşa a fost dintotdeauna. S-au schimbat formele reflexivităţii, au putut cîştiga în conştienţă şi în anvergura punerii problemelor, dar reflexivitatea ca atare, adică o puternică şi decisivă participare a intelectului în procesul componistic, se poate întîlni în orice epocă. Compozitorul, devenit conştient că sensul firesc al evoluţiei muzicii a constat în progresiva ei intelectualizare, capătă imunitate la tentaţiile unei arte facile, exterioare; înarmat cu o etică profesională incoruptibilă, el va vedea în meditaţia profund interiorizată şi în receptivitatea la curentele spirituale ale vremii, singura şansă de a pătrunde în imperiul marii arte. Nu-l descumpăneşte ieftina glorie obţinută de unii colegi printr-o pseudoartă care gîdilă senzorialul, predispoziţiile lacrimogene şi primitivitatea culturală; ştie — din aceeaşi experienţă istorică — ce repede trecătoare sînt asemenea glorii, cît de total se aşterne uitarea peste cel care a nesocotit gîndirea sau a constrîns-o să abdice de la imperativele ei imanente, să se prostitueze. Înţelegerea acestui proces îl fereşte pe comentator de sărăcia spirituală pe care o ascund de obicei — oricît de erudită, colorată sau exaltată le-ar fi aparenţa — explicaţiile formaliste, descriptive, sentimentale ale muzicii. Şi nu numai muzica ultimelor decenii — cînd prezenţa ideii a devenit izbitoare — îi va revela sensuri importante, dar şi muzica epocilor celor mai îndepărtate. Privită de la înălţimea intelectuală a prezentului, muzica trecutului îşi dezvăluie valenţe nebănuite de contemporani şi multe generaţii de urmaşi: Machault, Lasso, Gesualdo, Bach ne vor apare ca intuind sau anticipînd o problematică pe care deabia în secolul al XX-lea o putem înţelege în deplină luciditate. Gîndul concentrat cu încordare spre viitor — iată ce descoperi în capodoperele epocilor anterioare atunci cînd izbuteşti să te ridici la o înţelegere filosofică, adică să le sesizezi permanenţele umane, să le situezi pe marea traiectorie a căutării absolutului. Cu cît ne depărtăm mai mult în timp de maeştrii trecutului, cu atît ne devin parcă mai apropiaţi pe plan spiritual.

Scanned with OKEN Scanner

Este sentimentul pe care-l încerca Lunacearski în plină revoluție socialistă față de Beethoven. Evocîndu-i figura, are cuvinte de adorație religioasă: „Îi sîntem recunoscători pentru această mîngîiere de Titan care ne liniștește și ne alină de toate grozăviile vieții. Am vrea să ne lipim de pieptul său, așa cum fiul se strînge la pieptul tatălui, am vrea să sărutăm mîna care a întipărit această credință și această suferință pe hîrtia de note". În creația beethoveniană vede el cel mai înțelept sfătuitor pentru arta socialistă: „Arta nouă către care năzuim, care începe să înflorească după cutremur /. . ./ va fi nevoită să treacă prin straturile relativ sterile ale muzicii moderne, dar va găsi o imensă cantitate de hrană în stratul beethovenian. Beethoven este mai aproape de ziua de mîine, Beethoven este un vecin al artei socialiste mai intim decît vecinii cronologi ai ultimelor decenii". („În lumea muzicii"). Sentimentul imediatei vecinătăți și al înrudirii spirituale cu clasicii îl are orișicine privește la ei ca la gînditori pe care i-au frămîntat probleme în esență identice cu cele ale conștiinței muzicale moderne. Dintotdeauna muzicianul a trebuit să-și afirme poziția față de problema fericirii, morții și a sensului vieții și, de asemenea, dintotdeauna a căutat să facă din limbajul muzical o imagine cît mai dialectică, mai suplă a existenței. Încercările îndreptate în această direcție nu pot să nu ne pună în vibrație, să nu ne apară familiare și dragi, căci autorii lor se dovedesc înaintemergătorii noștri pe drumul sortit unei eterne parcurgeri. Aceasta era perspectiva care îi permitea lui Kurth să analizeze contrapunctul linear al lui Bach ca o anticipare a melodiei infinite wagneriene, pentru ca în același compozitor, cum am mai spus, Schönberg să vadă primul compozitor dodecafonic. Neînțeles de contemporani și ignorat de urmași, un muzician ca Gesualdo (secolul al XVI-lea) de-abia în secolul nostru își dă la iveală modernitatea: „Avea un simț armonic sigur așa de stupefiant încît a trebuit să vină epoca noastră și auzul nostru obișnuit cu muzica contemporană pentru a-l putea urmări" — spune Robert Kraft (în Enciclopedia *Fasquelle*). Constituind nu numai o cale spre cunoașterea aprofundată dar și o sursă de superioară desfătare artistică, această perpetuă redescoperire a trecutului este răsplata efortului de a depăși empirismul, diletant sau profesionist, și de a ne ridica la înțelegerea, cuprinderea și explicarea filosofică a muzicii.

Scanned with OKEN Scanner

7. Poetizarea muzicii

Nevoia întregirii poetice a mesajului componistic este resimţită pe scară mondială. Dacă vom trece în revistă creaţiile caracteristice muzicii veacului al XX-lea, vom constata că acestea sînt din ce în ce mai rar denumite *Simfonia a III-a* sau *Cvartetul op. 95*; capodoperele muzicii contemporane se numesc *Pelléas et Mélisande*, *Salomeea*, *Sfinţirea primăverii*, *Pierrot lunaire*, *Daphnis et Chloe*, *Wozzeck*, *Oedip*, *Mandarinul miraculos*, *Război şi pace*, *Un supravieţuitor din Varşovia* etc. Ceea ce desigur nu l-a împiedicat pe Şostakovici să ne dea o impresionantă *Simfonie a VIII-a*, sau pe Bartók, să-şi compună celebrele şase cvartete; dar chiar şi în asemenea cazuri, cînd compozitorul nu afişează surse literare, expresia sa se desfăşoară cu o bogăţie şi o trepidaţie de contraste, cu o sinuozitate a acţiunii muzicale care îndeamnă irezistibil imaginaţia ascultătorului la asociaţii poetico-programatice. Astfel de lucrări nu numai că nu dezmint dar par să confirme presupunerea privind înrîurirea fără precedent de profundă a literaturii asupra gîndirii muzicale contemporane.

Mai există o modalitate intermediară între programatismul declarat şi cel latent conţinut în imaginea sonoră: muzica însoţită de un motto. Compozitorul nu vrea ca ascultătorul să caute în muzica sa succesiunea unor scene literare, însă doreşte ca ea să fie înţeleasă în spiritul liricofilosofic pe care literatura îl poate sugera cu sporită concretitudine. Acest gînd l-a călăuzit pe Haciaturian cînd şi-a precedat *Simfonia a II-a* de o meditaţie a poetului englez din secolul al XVII-lea John Donne: „Nu există om care să fie, ca o insulă, izolat; fiecare om este o parte a continentului, a uscatului; şi dacă valurile mării vor smulge ţărmului o stîncă, Europa va deveni mai mică, şi, tot aşa, dacă vor lua cu ele o margine de mal vor distruge castelul tău sau al prietenului tău; moartea fiecărui om mă împuţinează şi pe mine; căci eu sînt unul cu toată omenirea; şi de aceea nu întreba niciodată pentru cine sună clopotul; el sună pentru tine". Atracţia spre motto-ul literar pare să fie foarte puternică. Ea a pătruns pînă şi într-un gen prin excelenţă „pur", niciodată solicitat de către programatism: concertul instrumental. Concepîndu-şi concertul pentru flaut şi orchestră în atmosfera înfrigurată a încercărilor omenirii de a pătrunde în spaţiul cosmic, Anatol Vieru a ţinut ca ascultă-

Scanned with OKEN Scanner

torul să-i înţeleagă muzica sub semnul acestor frămîntări; el a pus de aceea înaintea concertului versurile Ninei Cassian care, poate, îi stimulaseră propria-i fantezie componistică:

Iată-ne dincolo de lună
pe orbita soarelui!
Am plecat de pe pămînt
— dar nu pentru că nu-l iubim destul...
Nu, nu ne-am săturat de fructe,
de cîini şi de cai,
de iarbă, de zăpadă,
de glasurile noastre,
mai pure decît timbrele astrale.
Dar am plecat
pentru-a afla!

Luate independent de versuri, sonorităţile găsite de Vieru sînt fascinante prin inedita lor transparenţă, frenezie şi forţă. În cooperare cu versurile însă, ele capătă un plus de elocvenţă, o semnificaţie mai complexă.

Literaturii, muzica i s-a adresat din cele mai vechi timpuri. Şi Lasso, şi Monteverdi, şi Bach, şi Haendel, şi Mozart, şi Haydn au simpatizat genurile muzicale inspirate din subiecte literare, cultivîndu-le cu asiduitate. Ce caracterizează însă o cantată de Bach sau un oratoriu de Haendel? Relativa independenţă a muzicii în raport cu subiectul literar, conţinutul acestuia fiind redat doar în ceea ce are el mai general, pentru a lăsa compozitorului posibilitatea de a înălţa edificiul sonor pe pilonii unei logici specific muzicale: imitaţie polifonică, formă tripartită, formă de sonată etc. Episodice onomatopei, întotdeauna organic integrate acestei legi muzicale (fenomenul ecoului în madrigalul lui Lasso, ciripitul păsărilor în *Anotimpurile* lui Vivaldi, cotcodăcitul găinii în cunoscutul concert al lui Rameau, tic-tac-ul ceasornicului la Haydn etc.) sugerau uneori discret atmosfera pe care îşi propuneau s-o creeze aceşti reprezentanţi ai programatismului naiv din renaştere, preclasicism şi clasicism. Suverană rămînea mereu arhitectura muzicală, ideea poetică fiind obligată să se menţină în umbra severelor ei ziduri.

Scanned with OKEN Scanner

Romanticii pun în cu totul alt fel problema relației dintre muzică și literatură: nu paralelism sau coexistență a celor două arte, ci fuziune intimă! Nu dominare a literaturii de către muzică, ci fecundare adîncă a acesteia din urmă de către ideea poetică. Logica muzicală, spun romanticii, nu este un dat etern și imuabil; ea poate și trebuie să evolueze, iar înmlădierea ei după cerințele ideii poetice o va îmbogăți cu noi modalități de construcție. Totodată organizarea simetrică și oarecum statică a formei muzicale în clasicism va deveni mai suplă și mai fluidă sub influența binefăcătoare a ideii poetice. Acesta este, pe scurt, programul estetic expus de Liszt în renumitul său studiu *Hector Berlioz și simfonia sa Harold* și realizat de el în cele 13 poeme simfonice inspirate din marile subiecte ale literaturii universale. Esteticieni ca Eduard Hanslick vociferau, ce-i drept, că muzica a fost profanată, că în locul logicii s-a instaurat haosul, dar Liszt arăta că programatismul preconizat de el nu făcea decît să continue o tendință deja conturată în muzica lui Beethoven: nu căutase acesta să subordoneze concepția muzicală a uverturii *Egmont* sau a *Sonatei op. 27 nr. 2* unei idei poetice, lărgind astfel tiparele tradiționale ale formei arhitecturale? Ceea ce la Beethoven apărea însă cu intermitențe, căpăta la romantici o realizare consecventă. Trebuie spus că nici pe Titan nu-l cruța Hanslick pentru „lipsa de gust" pe care o dovedise încununînd ciclul simfonic cu versurile lui Schiller; în frumusețea pur muzicală, considera el, pătrunsese strident un corp străin.

Principiul wagnerian al sintezei muzicii și poeziei dramatice, sub semnul acesteia din urmă, împinge și mai departe procesul. Era desigur o evidentă exagerare să proclami drama muzicală ca singura modalitate a „muzicii viitorului" *(Gesammt — Kunstwerk der Zukunft)*, dar dorința lui Wagner de a supune întregul discurs muzical imperativelor poeziei dramatice a avut un imens și din ce în ce mai larg ecou. Ceea ce Wagner încerca să realizeze pe planul operei, unde avea de luptat cu gratuitatea muzicală — strălucitoare, dar inconsistentă — a stilului italian, Mahler se străduia să înfăptuiască în simfonie, concepînd-o ca pe o meditație pe tema marilor probleme ale existenței umane. Cuvîntul — această realitate nemijlocită a gîndirii — îl ajuta să introducă muzica, artă mai nebuloasă și prin excelență afectivă, în lumea reflecțiilor intelectual-filosofice.

Oricît îi displăcea lui Debussy simfonismul post-romantic, el nu s-a putut deroba acțiunii acestui proces obiectiv care-și croia drum:

Scanned with OKEN Scanner

rămînînd străin speculaţiilor metafizice ale colegilor săi germani mai vîrstnici, el făcea apel, cel puţin în aceeaşi măsură cu ei, la efectul clarificator şi sugestiv al cuvîntului poetic. Faptul că muzica debussystă nu mai urmăreşte să exprime langori tristaneşti sau eroisme siegfriediene, ci „grădini sub ploaie" sau „urmele paşilor pe zăpadă" nu schimbă cu nimic situaţia. În gîndirea debussystă, ideea poetică joacă un rol hotărîtor. De notat însă că nici Mahler şi nici Debussy, aceşti părinţi ai muzicii moderne, nu s-au mărginit să facă din muzică ilustraţia sau comentariul unui text literar ci au urmărit *absorbirea ideii poetice de către expresia sonoră*, în vederea realizării unei logici noi, cu nimic mai puţin independentă decît cea clasică, dar mai pătrunsă de diversitatea multicoloră a vieţii.

Astfel consolidată şi cristalizată, tradiţia poetizării muzicii a determinat întreaga dezvoltare a acestei arte pe parcursul secolului al XX-lea. De la Schoenberg la Stockhausen muzica este concepută din ce în ce mai stăruitor ca expresie a unui mesaj poetic concret.

Impetuoasa amplificare a interesului compozitorilor pentru literatură a influenţat muzica în general. Şi asupra celorlalte genuri s-a extins felul de a construi imaginea muzicală propriu programatismului. Chiar dacă compozitorul nu se adresează unui subiect literar determinat, el îşi concepe expresia într-un spirit dramaturgic: acţiunea muzicală are un dinamism, o bogăţie a desfăşurării care te duc cu gîndul la succesiunea cvasi-cinematografică de imagini caracteristică muzicii de factură programatică. Fecundată de poezie şi dramă, întreaga muzică, şi nu numai genurile programatice, dobîndeşte o elocvenţă fără precedent a expresiei. Purtată ca o ştafetă din generaţie în generaţie, chemarea romanticilor la impregnarea muzicii de idee poetică duce la înfăptuirea unei grandioase şi revoluţionare opere: muzica trece din stadiul divertismentului în acela al poemului dramatico-filosofic. Compozitorul nu se mai mulţumeşte să construiască armonios sau să exprime vagi dispoziţii sufleteşti. El tinde din ce în ce mai mult să-şi conceapă operele ca pe un mesaj patetic al gîndirii şi în acest scop caută să înzestreze sunetele cu o forţă de expresie a cărei limpezime şi precizie să se apropie de cea a litearaturii. Compozitorii veacului al XX-lea încearcă, şi uneori izbutesc, să contopească inefabilul învăluitor şi tulburător, propriu din totdeauna muzicii, cu sugestivi-

Scanned with OKEN Scanner

tatea plastică, dinamismul dramaturgic şi profunzimea intelectuală pe care le-a cîştigat această artă prin colaborarea cu literatura.

Afirmînd aşadar supremaţia modalităţii poetico-dramatice de a concepe muzica în veacul nostru, nu avem în vedere numai muzica precedată de titluri şi subiecte literare: ne referim la întreaga muzică, inclusiv la cea care nu aparţine genului programatic. Tendinţa majoră a artei componistice contemporane este de a încărca substanţa muzicală cu bogate şi dense semnificaţii poetice. Şostakovici exprimă răspicat această tendinţă cînd spune: „Autorul unei simfonii, unui cvartet sau al unei sonate poate să nu declare programul, dar este obligat să-l aibă ca bază ideologică a lucrării sale". Şi el nu numai că o declară dar o realizează prin fiecare compoziţie a sa. Cele mai bune din simfoniile sale nu au program literar, dar la ce reflecţii îl îndeamnă ele pe ascultător! Iată ce gînduri şi imagini putea naşte în cugetul lui B. Asafiev această „muzică pură" care este *Simfonia a VIII-a, în do minor*, compusă în 1943, în plin război. „În ea, spune comentatorul, se simte puterea de convingere retorică la care a ajuns muzica de astăzi — aceeaşi care în cuvîntul răsunător al lui Maiakovski face să se înfioare inima. Poate că tot atît de mult înfioară şi acele geniale aluzii care te lasă numai să bănuieşti prezenţa unei inimi omeneşti şi care se desluşesc în paginile cele mai calme, aproape tăcute, ale *Simfoniei a VIII-a*, unde Şostakovici pare să dea glas tăcerii: răsună numai un singur instrument, sau două instrumente soliste, acompaniate de pulsaţiile timide, sprijinitoare ale orchestrei (uneori chiar şi fără acestea), sau de ritmurile abia perceptibile ale instrumentelor ce completează ideea sau o stimulează. O înaltă semnificaţie umană au aceste momente de răbdătoare tăcere survenite în plin *tutti* orchestral, ameninţător, şi în mijlocul unor ritmuri implacabile, al vuietului ciocanelor, al vîrtejului intonaţiilor ce sugerează groaza crescîndă, rachetele fumegînde ţîşnind nervos din arsenalul instrumental al lui Şostakovici. În liniştea ce s-a aşternut deodată, parcă palpită doar inima, cîntînd simplu şi înduioşător ca un izvor ieşit din adîncuri printre stînci aspre, ameninţătoare: „Trăiesc totuşi". Ai impresia că din aceste pagini ale simfoniei, de o genială perspicacitate şi îndrăzneală, se desprinde o idee plină de adevăr şi mîngîiere: războiul l-a cîştigat înţelepciunea gîndirii înaripate şi voinţa neînfrîntă a maselor, dar o mare

Scanned with OKEN Scanner

contribuţie la victorie a adus-o şi tăcerea inimii omeneşti, neasemuit de fermă, care afirmă prin ea însăşi permanenţa vieţii".

Nu este acest inspirat şi totodată profund obiectiv comentariu o dovadă a uriaşei elocvenţe poetice cu care, după un secol de căutări, s-a îmbogăţit muzica vremii noastre?

Impregnarea muzicii de idei literare îşi are însă şi riscurile ei: uitînd că menirea muzicii, artă emoţională, este de a reliefa şi amplifica conţinutul psihologic al subiectului abordat, compozitorul poate aluneca pe panta ilustrării exterioare a episoadelor fabulei. Într-adevăr, mulţi compozitori îşi imaginează cu naivitate că, încercînd să zugrăvească anumite scene, muzica lor va deveni foarte directă, vizuală, sugestivă. Se întîmplă însă adesea exact contrariul. Încercarea de literaturizare ilustrativă nu numai că nu face muzica mai accesibilă, dar îl împinge pe compozitor spre ermetism. Este fenomenul remarcat încă de A. Serov în studiul consacrat de el lui Berlioz: „Acea muzică pe care ascultătorul n-o poate înţelege şi de care nu se poate bucura fără ajutorul afişului care expune amănunţit toate intenţiile compozitorului, este un jalnic simulacru de artă. Este un fel de compromis, un fel de qui-pro-quo, ceva în genul acelor tablouri medievale în care cuvintele pronunţate de personajele zugrăvite erau scrise pe o bandă de hîrtie sau pe o panglicuţă ieşind din gura lor".

În creaţia lui Richard Strauss găsim desigur prototipul acelei muzici, în care intenţiile descriptive ale autorului merg atît de departe, încît fac aproape imposibilă înţelegerea discursului muzical fără urmărirea paralelă a programului literar. Strauss îşi concepea poemele sale simfonice ca pe o suită de scene literare pe care căuta să le sugereze în toată materialitatea lor. Urmărind concomitent programul şi muzica poţi încerca un sentiment de amuzament, de uimire în faţa ingeniozităţii compozitorului, dar prea puţin unul de zguduire sufletească. Faptul că uneori abordează subiecte de mare elevaţie, cum este *Aşa grăit-a Zarathustra*, nu-l salvează pe Strauss de ilustrativism. Muzica sa se menţine la nivelul unei descripţii pline de inventivitate orchestrală, ea nu se ridică la patosul liric şi filosofic al subiectului abordat. Strauss îşi imagina că, astfel concepută, muzica sa va avea un larg ecou în rîndurile publicului, dar se înşela, aşa cum se înşeală toţi cei ce cred că imitaţiile sonore sporesc

Scanned with OKEN Scanner

accesibilitatea muzicii. Literaturizării excesive din *Don Quijote* sau *Simfonia domestică*, publicul i-a preferat şi-i va prefera întotdeauna poezia mai puţin concretă dar atît de înălţătoare din *Simfonia a V-a* de Beethoven, *Preludiile* de Liszt sau *Patetica* lui Ceaikovski. Faptul că în poemele sale simfonice compozitorul imită cu o spectaculoasă ingeniozitate behăitul oilor, scîrţîitul patului, zgomotul morilor de vînt poate momentan uimi, dar nu este în stare să lase urme adînci în sufletul oamenilor.

Totuşi, chiar şi asemenea experimente ilustrativ-onomatopeice ca cel al lui Richard Strauss îşi au utilitatea lor. Ele îmbogăţesc limbajul muzicii cu noi mijloace de a sugera realul fizic. Compozitorii cu o înţelegere mai profundă a vieţii şi artei vor asimila aceste mijloace şi, ca urmare, viziunea lor va deveni mai plastică, mai sugestivă, iar procedeele ilustrative se vor purifica de balastul lor naturalist. Acel tremolo rapid obţinut printr-o emisie specială a suflătorilor, prin care Strauss imita behăitul oilor, este preluat şi transfigurat de Enescu în *Suita sătească*. Folosit în partea intitulată „casa veche a copilăriei, în asfinţit", acest procedeu creează o pată sonoră momentană ce evocă trecerea păsărilor călătoare spre alte zări. Prozaismul burlesc a făcut loc unei sublime elevaţii poetice. O utilizare asemănătoare şi-o pot găsi procedeele pe care cu profuziune le desfăşoară Messiaen în *Oiseaux exotiques*, unde imită glasul a numeroase păsări. Muzica în sine este cam exterioară, dar ineditul ei sonor este remarcabil. Este suficient ca aceste procedee să fie cultivate în solul unei viziuni interiorizate a muzicii pentru ca ele să dea roadele cele mai bogate. De altfel, în acest sens se şi produce influenţa lui Messiaen asupra muzicii contemporane, sonorităţile păsăreşti aduse de el putîndu-se întîlni integrate în multe din compoziţiile moderne.

Trebuie deci făcută o distincţie între impregnarea muzicii de spiritul literaturii şi literaturizarea ei ilustrativă. Prima ţine cont de specificul generalizator şi emoţional al muzicii, dar tocmai de aceea realizează ea o maximă apropiere de spiritul poeziei căci, aşa cum spunea Ceaikovski, „compozitorul . . . îşi revarsă aidoma poetului liric propriul său suflet". Încălcînd specificul muzicii, literaturizarea ilustrativă se depărtează în fond şi de spiritul poeziei, căci ea redă doar latura anecdotică iar nu pe cea spirituală, profundă a acesteia. Încă o dovadă că între muzică şi poezie există o înrudire intimă, că muzica nu poate naşte capodopere decît inspirată de o înaltă idee poetică.

Scanned with OKEN Scanner

Excesele, mai mari sau mai mici, ale tentativelor de literaturizare a muzicii au stîrnit necontenit reacţii spre extrema opusă. Hipersensibilitatea esteţilor izbucnea cu indignare: Muzica este batjocorită, vulgarizată, dezintegrată, fărîmiţată! Constructivismul, conturat după primul război mondial, şi-a propus să ridice un zid în faţa influenţelor literare, să dezliteraturizeze muzica, să-i restituie soliditatea arhitectonică şi independenţa, proprii artei clasice. Pentru a înfăţişa ca absurde încercările de a face din muzică o confesiune sau o evocare poetică, Stravinski n-a pregetat să afirme de la înălţimea autorităţii sale: „Consider muzica, prin esenţă, neputincioasă a exprima ceva: un sentiment, o atitudine, o stare psihologică, un fenomen al naturii, etc... Expresia n-a fost niciodată proprietatea imanentă a muzicii".

Un rol extrem de important în această acţiune l-a jucat Anton Webern. Acesta este în mod obişnuit privit ca discipol al lui Schoenberg, dar numai formal continua el linia schoenbergiană. El dezvolta latura tehnică a concepţiei fostului său maestru, organizarea serială a totalului cromatic, nu şi spiritul profund al mesajului acestuia. Toată viaţa sa Schoenberg a năzuit să îmbibe muzica de expresivitate poetică; *Supravieţuitorul din Varşovia*, una din ultimele sale lucrări, integrează atît de organic evocarea recitatorului în discursul muzical încît aproape nu-ţi mai dai seama unde se termină efectul literaturii şi unde începe efectul muzicii. Webern interzice poeziei şi dramei să pătrundă în sanctuarul gîndirii compozitorului. Exprimarea sa va fi fructul unei elaborări pur cerebrale, de o maximă abstracţiune şi eliberată de tot ceea ce ar putea sugera viziuni reale. Pare o muzică în eprubete, atît prin caracterul de laborator al conceperii ei cît şi prin dimensiunile sale ultralapidare. Tendinţa poetizării muzicii era însă prea puternică pentru a i se putea rezista. Abstracţionismul lui Webern nu este decît parţial. Cu tot dispreţul său pentru ideea de literaturizare a muzicii, el n-a mers pe linia acelor pictori abstracţionişti care, evitînd premeditat orice aluzie la realitate, nu compun decît tablouri tip *Omagiu pătratului*, *Compoziţia cu roşu, galben şi negru*, *Semne în galben*; Webern a apelat frecvent la versurile profund interiorizate ale lui Li-Tai-Pe, Strindberg, Hildegard Jone, Stephan George, Rainer Maria Rilke, numai că, nelăsîndu-şi gîndirea condusă de logica poeziei, a construit discursul muzical ca pe un însoţitor autonom al imaginii poetice. Am putea spune că ne aflăm

Scanned with OKEN Scanner

în fața unei reluări a felului de a compune propriu clasicilor, bineînțeles purtînd amprenta psihologică și tehnică a mentalității acestui veac.

Nici lui Stravinski nu i-a izbutit să rămînă întru totul fidel crezului atît de paradoxal formulat în *Cronicile vieții mele*. Oricît s-ar vrea de inexpresivă și de „pură" opera sa, oratoriul *Oedipus Rex*, pe libret de Cocteau, răsfrînge ceva din grandoarea tragică a mitului antic, detașîndu-se net de acele compoziții în care Stravinski nu urmărește decît țeluri constructiviste. În ultima perioadă de creație, Stravinski lasă să răzbată în muzica sa accente de-o intensitate poetică ce nu poate să nu surprindă la un adversar atît de înverșunat al expresivității; în piese ca *In memoriam Dylan Thomas* sau *Threni id est lamentationes Jerimiae Prophetae*, spiritul poetic, călăuzitor pentru cei mai mulți compozitori înaintați ai veacului, își recapătă importanța sa primordială.

Este semnificativă în acest sens și evoluția unuia dintre cei mai *en vogue* compozitori ai occidentului, Karlheinz Stockhausen care, în lucrarea sa *Măsuri de timp*, se arăta adeptul unei estetici abstracte, tehnicizate și dezumanizate. *Karré* (1961) pentru patru orchestre și patru coruri ne pune în fața unei neașteptate cotituri în creația lui Stockausen: compozitorul nu declară vreun program, dar muzica se desfășoară patetic și direct, ca un film panoramic al neliniștilor și prăbușirilor la care compozitorul asistă în societatea contemporană.

Sînt compozitori care arborează o aparență abstractă ca ripostă la titlurile literaturizante, facile și declamatorii atît de frecvente în muzica pseudo-romantică. Edgar Varèse își intitulează compozițiile sale într-un mod foarte tehnic și enigmatic: *Hyperprism*, *Octandre*, *Ionizare*, *Densitate 21,5*, *Integrale*. S-ar părea că nu există o deosebire între estetica lui și cea a abstracționiștilor. E suficient însă să asculți o singură dată muzica acestui francez autoexilat în America, pentru a fi cutremurat de elocvența tragică a mesajului ei: simți în această muzică durerea vecină cu disperarea a unui suflet solitar, condamnat să trăiască într-o lume brutală și absurdă. Sub aparența antiliterară se ascunde cea mai poetică vibrație.

Dacă pe melomani îi pîndește pericolul unei literaturizări ilustrative a muzicii, profesioniștii — și în primul rînd muzicologii — sînt adesea înclinați spre o viziune tehnicizată a acesteia. Neînțelegînd sensul în

Scanned with OKEN Scanner

care s-a dezvoltat muzica de-a lungul veacurilor, şi mai ales în vremea noastră, ei continuă să-i comenteze capodoperele în spiritul searbedei scolastici, atît de tipică pentru muzicologia germană din secolul trecut şi încă foarte răspîndită în mediile profesional-muzicologice. În presa occidentală de specialitate asemenea analize apar curent, iar ecouri ale scolasticii din care ele izvorăsc se mai fac simţite şi în exegezele muzicologice de la noi. Este acel mod de a comenta muzica, al cărui anacronism îl denunţa încă Franz Liszt, cînd vorbea — în celebrul său studiu despre programatism — despre „comerţul mărunt al analizelor realizate cu ajutorul bisturielor sau al cuţitelor de măcelărie şi microscoapelor, analizele în care legile anatomiei comparate sînt aplicate la artă". Acestui mod anatomico-formal de a explica muzica, Schumann şi Liszt îi opuneau tălmăcirea poetico-programatică, în cadrul căreia analiza tehnică este subordonată interpretării literare şi transfigurată de aceasta. Esenţa umană a operei muzicale nu poate fi deslușită şi adusă la cunoştinţa celorlalţi decît de comentatorul înzestrat cu o viziune poetică a muzicii. Metafora găsită de el, sintetizînd pregnant universul de sentimente şi idei al compozitorului, este ca fulgerul care ne face să întrezărim pentru cîteva clipe sensul interior al operei. Cînd Schumann defineşte *Sonata în si bemol minor* a lui Chopin ca „zîmbetul enigmatic şi ironic al sfinxului", deşi el nu dă o caracterizare exhaustivă, indică totuşi ascultătorului poarta pe care poate pătrunde spre interiorul psihologic al operei şi pe care nu i-ar fi putut-o arăta pagini întregi de analize chirurgicale.

Caracterizarea poetico-programatică a expresiei muzicale este o cale ce permite descoperirea ecourilor vieţii reale în limbajul cu aparenţă atît de misterioasă al sunetelor. Lipsită de determinări explicite, expresia muzicală pare multora a nu avea nici un fel de legătură cu viaţa înconjurătoare: „scînteie din focul divin" definea această artă, tot pe atunci criticul vienez Eduard Hanslick. Cel ce se deprinde însă a percepe muzica cu sensibilitate de poet nu poate să nu intuiască în ea freamătul realităţii. Zăvoare şi porţi grele par a ascunde acest freamăt înţelegerii ascultătorului de rînd, dar este suficient cuvîntul înaripat al unei inteligenţe cu perspicacitate şi muzicală şi poetică, pentru ca

Scanned with OKEN Scanner

aceste zăvoare să se dea miraculos la o parte, iar porţile, deschizîndu-se larg, să ne dezvăluie o lume multicoloră îmbietoare.

O asemenea atitudine faţă de muzică este în cel mai înalt grad necesară în cazul creaţiei contemporane, în care, cum am arătat, gîndirea poetică joacă un rol covîrşitor de important. Pe ce altă cale decît pe aceea a metaforei se poate surprinde şi defini acest conţinut?

Simpla îmbrăţişare de către critic a diferitelor experienţe moderne în domeniul limbajului muzical nu-l înzestrează de la sine pe critic cu o viziune corespunzătoare conţinutului real al muzicii contemporane. După cum căutările sonore ale compozitorului modern pot să aibă uneori un caracter formal şi constructivist (mai ales la neofiţii noilor tehnici, care fac din ele un scop în sine), tot astfel interpretarea teoretică a muzicii contemporane se poate efectua de pe poziţia deformantă a unei viziuni strict tehnice. Dovedind că este receptiv la limbajul modern, criticul nu a dovedit neapărat înţelegerea mesajului acestei muzici; el trebuie să desluşească în ce măsură noile tehnici contribuie la o mai pregnantă dezvăluire a frămîntărilor omului contemporan, şi în această analiză imaginea poetică va reprezenta pentru el principalul mijloc al definirii estetice. Într-o renumită scrisoare, Schoenberg vorbea cu ironie despre un cercetător, care-i consacrase vaste studii unde nu făcea decît să disece structura serială a operei compozitorului; el analiza totul în lumina conformării sau neconformării la principiul dodecafonic, dar rămînea opac la mesajul poetic al operei schoenbergiene. Se pare că Schoenberg îl avea în vedere pe foarte cunoscutul său apologet René Leibowitz ale cărui lucrări *(Schoenberg şi şcoala sa, Introducere la muzica de 12 tonuri)* dau o interpretare cu totul depoetizată, şi deci dezumanizată, a contribuţiei aduse de şcoala vieneză (Schoenberg, Berg, Webern) la progresul muzicii.

Esenţa poetică a muzicii impune aşadar comentatorului o modalitate corespunzătoare de analiză estetică, în care perspicacitatea analitică a omului de ştiinţă trebuie să se subordoneze unei sensibilităţi vibrante de artist. Altminteri, comentariul se transformă într-o anostă dare de seamă, nimănui utilă. De fapt, cele mai înalte modele de pătrundere în miezul muzicii în operele unor scriitori le vom găsi: comentariile muzicale

Scanned with OKEN Scanner

ale lui Romain Rolland şi Thomas Mann reprezintă pagini la care un muzicolog lucid nu poate a nu privi ca la un ideal. Încă o dovadă că muzica datorează tot ce are mai viabil rădăcinilor adînci pe care le împlîntă în solul generos şi fertil al literaturii. A.N. Serov avea deplină dreptate să afirme acum un veac: „Istoria muzicii este, la temeliile sale, sau istoria dezvoltării combinaţiilor sonore în *dependenţă nemijlocită de ideea poetică* care le cristalizează.... sau istoria devierilor de la această condiţie de bază a artei muzicale".

Scanned with OKEN Scanner

Cartea doua

MUZICA ȘI MARILE ÎNTREBĂRI ALE OMULUI

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

COMPOZITORUL ÎN FAŢA LUI „DE CE TRĂIM?“

1. Prin meditaţie spre forţă

Despre meditaţie vorbesc mulţi, foarte mulţi; ştiu ei însă toţi ce înseamnă cu adevărat a medita? Simpla înlănţuire a unor raţionamente, cît de elevate ar fi ele, nu este încă meditaţie; poate fi în cel mai bun caz o pregătire în vederea acesteia, o promisiune sau o vestire a ei. Meditaţia este înainte de toate o stare interioară, şi pînă cînd în sufletul tău nu s-au instaurat tăcerea, contemplativitatea, reculegerea şi mai ales concentrarea intensă a tuturor forţelor din lăuntru, degeaba filosofezi în fraze răsunătoare: nu eşti încă filosof, n-ai învăţat să meditezi. Pentru a ajunge acolo trebuie ca mai întîi să fi simţit în tine infinitatea şi abisalitatea marii linişti....

Prin atitudinea pe care ne-o impune pentru ca să-i putem desluşi tainicele sugestii, muzica şi numai ea ne dă o idee despre esenţa meditaţiei. Cînd putem spune că ascultăm muzica potrivit cu ceea ce are ea să ne transmită? Atunci cînd am făcut să amuţească toate glasurile din interior — de la cel mai trivial pînă la cel mai rafinat — a căror larmă ne aduce atîta tulburare şi oboseală, înstrăinîndu-ne dureros de noi înşine. Numai cînd un asemenea calm s-a aşternut peste marea îndeobşte agitată a sufletului iar apele ei au căpătat luciu de oglindă în care se reflectă albastrul imaculat al cerului, numai atunci putem şi *auzi* şoaptele purtătoare de revelaţii ale acestei incomparabile arte pe

care de multe, de cele mai multe ori, ne mărginim s-o *ascultăm*. Prin simpla ascultare a torentului de sunete, fie ea chiar atentă, poţi capta doar exterioritatea sonoră, cea care răsună desluşit şi este profesional analizabilă: asculţi atunci sunetele, dar de fapt nu auzi ceea ce au ele să-ţi spună; substanţa intimă a muzicii, neînscrisă în partitură şi totuşi mai reală decît portativele cu note, nu se dăruieşte unei urmăriri neînsoţite de atitudinea sufletească necesară. Iar o asemenea atitudine o are doar acela care a găsit în el forţa şi a deprins disciplina de a se vida de tot ce e străin muzicii, devenind potirul în care ea îşi va revărsa discret misterul.

Imaginaţi-vă acum că toată puterea interioară înmănuncheată printr-un asemenea efort o îndreptăm nu spre o sursă din afară, ci spre propriile noastre adîncuri. Ne va întîmpina mai întîi o neverosimilă, ireală, stranie tăcere de care cei cu sufletul mai fragil pot chiar să se sperie la început; iar apoi, pe măsură ce ne adîncim în acest ocean de linişte, ecouri din ce în ce mai distincte devin perceptibile auzului nostru interior. Da, este o muzică, o muzică sui-generis, despre care se poate vorbi cu acelaşi temei care dă dreptul să se vorbească despre o muzică a sferelor: e de fapt microcosmosul lăuntric ce răspunde macrocosmosului din afară, reflectîndu-l. Aceasta este meditaţia: a te cufunda în tăcerea sufletului pînă ce începe să se audă muzica interioară. Între ea şi ideea de muzică e cea mai intimă înrudire, esenţa meditaţiei fiind profund muzicală iar marea muzică avînd totdeauna un substrat meditativ şi cerînd din partea noastră o atitudine meditativă. Înţelegeţi acum de ce mai ales în ceasurile de puternică interiorizare, adică atunci cînd sîntem cu noi înşine, se naşte în suflet dorinţa de a asculta muzică, de a cînta chiar, ca un apel venit din adîncuri. Orice pas spre meditaţie echivalează cu o invocare a muzicii, care nu întîrzie să-şi facă apariţia. E ca şi cum acolo, în genunea insondabilă a eului, ele ar trăi îngemănate într-o minunată unitate şi n-ar putea ieşi la suprafaţă una fără cealaltă. Iar cînd muzica e cea care răsare cea dintîi în noi sau în faţa noastră, ea îşi cheamă la rîndul ei sora geamănă — de aici necesitatea imperioasă pe care o simţim oridecîteori ascultăm cu elementară seriozitate muzica, de a ne cufunda în lăuntrul cel mai intim al nostru, de care în general stăm atît de departe. Cu fiecare pas spre muzică ne întărim capacitatea de a privi toate lucrurile de

Scanned with OKEN Scanner

la înălțimea detașării spirituale. Înțelegeți acum de ce Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Mahler, Bruckner ne pot fi cei mai buni maeștri, întru găsirea drumului spre arta și înțelepciunea meditației, care e de fapt drumul spre regăsirea de noi înșine și — implicit — spre cea mai durabilă fericire.

Veritabila meditație — și nu numai în muzică, dar și în viață — înseamnă o luare de contact cu străfundurile pure ale ființei noastre și nu poate, de aceea, să fie decît adînc liniștitoare. Printr-o pervertire a felului de a gîndi, mulți au ajuns însă să identifice luminozitatea cu superficialitatea, semnul profunzimii fiind pentru aceștia expresia înnegurată și convulsivă. Să fie oare un andante bartokian — să zicem cel din al doilea concert pentru pian —, bîntuit de obsesii și spaime, să fie el oare mai autentic meditativ decît suava transparență a melodiei aproape nude din partea lentă a *Concertului pentru pian în fa minor* de Bach? Cel care ar gîndi așa, ar dovedi că nu știe încă ce e meditația, și nici ce este muzica. Pentru că adîncul adîncurilor din om — acela la care n-au ajuns psihanaliștii moderni, dar în care vechii maeștri ancoraseră de mult — este nu întuneric, ci lumină, nu zbucium, ci pace, nu conflict, ci iubire. Lumină, pace, iubire — aceasta este esența ultimă a omului. Și cu adevărat profundă este doar meditația care coboară pînă la această esență. Reflexia care se consumă în crispări, neliniști, sfîșieri ale conștiinței, reprezintă fie periferia interiorității noastre, fie devierea de la drumul spre adevărata adîncime. Autentica meditație, adică cea care conduce la înaltele revelații, este nimbată de lumină sau cel puțin întrezărește în depărtare lumina care mai devreme sau mai tîrziu va trebui s-o aureoleze.

Substanța meditativă a muzicii — ceea ce ar însemna de fapt muzica însăși — trece la moderni printr-o dureroasă criză. Căci „eroul principal" al acestei muzici, acaparat tiranic de o existență vrăjmașă interiorizării spirituale, s-a dezvățat a stabili contactul regenerator cu sublima sa esență; se poate chiar spune că a cam uitat-o, convingerea lui mai recentă fiind aceea că străfundurile sînt impure și primejdioase. Această convingere îl determină pe Wozzeck să spună că nu trebuie să te apleci prea mult asupra a ceea ce el numește „prăpastia din lăuntru" căci te poți prăbuși în ea. Și Wozzeck, într-adevăr, se prăbușește — și cît de tragic! — dar nu pentru că și-ar fi scrutat abisurile ci tocmai

Scanned with OKEN Scanner

pentru că, prins în mreaja iluziilor, nu a făcut-o (sau mai bine zis n-a ştiut s-o facă). Ceea ce ne este adesea oferit drept meditaţie în muzica modernă ne înfăţişează conştiinţa înstrăinată de ea însăşi şi împotmolită într-un strat de margine al sufletului: stratul îndoielilor, impulsurilor obscure, neliniştilor exasperante. Toate acestea, e drept, fac şi ele parte din natura umană, dar am comite o eroare tragică crezînd că ele ar reprezenta substratul nostru cel mai intim şi că sîntem în mod fatal predestinaţi să ne ducem existenţa sub teroarea lor. Or tocmai acestei tragice erori îi cade victimă nefericitul „erou principal" al muzicii moderne. Iată-l bunăoară aşa cum e zugrăvit el de Bartók, în andantele concertului deja menţionat. Ce-i dezvăluie lui interioritatea în care plonjează într-o stare de prea evidentă tulburare sufletească? Întrebări irezolvabile şi din ce în ce mai insistente, care lasă după ele ecouri ameninţătoare, ca prevestiri catastrofice: acordul care urmează fiecărei fraze interogative este ca un bulgăre de pămînt aruncat într-un mormînt deschis. Ce-i lipseşte acestui aşa zis erou e curajul de a înfrunta aceste întrebări, de a trece dincolo de ele. Nu-şi dă seama că ele străjuiesc aidoma Sfinxului intrarea în sanctuarul adevărului şi că, la rîndul său, trebuie să dovedească forţa sufletească şi prezenţa de spirit a lui Oedip. Episodul ce urmează „întrebărilor tulburătoare" este acela al coşmarului şi panicii care-l pun pe fugă. În loc să continue a fora mai departe prin aceste straturi tenebroase, conştiinţa evocată de Bartók renunţă la acest început de eliberare şi se lasă invadată de spaime. Pentru ca, în clipa în care crede că s-a pus la adăpost de presupuşii duşmani din lăuntru, întrebările să se audă iarăşi, la fel de irezolvabil, la fel de ameninţător. Nici un semn că el va găsi în sine curajul oedipian care să risipească vraja întrebărilor funeste ale sfinxului din interior! Alergarea istovitoare între un început chinuitor de introspecţie şi fuga disperată de sine însuşi — iată cum se consumă meditaţia acestui erou bartókian, definitoriu într-o mare măsură pentru întreaga psihologie muzicală modernă. Despre profunzime să fie vorba în aceste priviri speriate ale conştiinţei spre propriu-i adînc, în care nu se simte în stare să coboare? Să nu ne inducă în eroare aparatul exterior al muzicii, atmosfera stranie şi misterioasă, motivele interogative contorsionate ce trădează mai puţin gravitate şi mai ales sforţare neputincioasă a gîndirii. Totul se petrece într-o zonă foarte de supra-

Scanned with OKEN Scanner

față a sufletului. N-a cutezat acest erou bartókian să treacă vertiginos prin ea, deoarece nu știe — mai bine zis, nu mai știe — că, dincolo, îl așteaptă marea senînătate și marea pace. Bach nu dispunea de arsenalul sonor impresionant al lui Bartók, iar eroului său nu-i erau proprii întortocheatele complexități ale omului modern; pe vremea aceea însă domnea o altă imagine a sufletului uman, o imagine ale cărei umbre evoluau pe un fond de neechivocă lumină.

Așadar, ceea ce se opune realizării unui autentic spirit meditativ în muzica modernă, este dificultatea eroului ei întru a se orienta în lumea interioară, în mulțimea de gînduri și impulsuri care-l împresoară de cum vrea să se adîncească în sine; în loc să înainteze printre ele cu demnitatea unui suveran spiritual, este hărțuit, copleșit și pînă la urmă înghițit de ele. De unde această incapacitate? Din lipsa unei lămpi, fie ea cît de tremurătoare, care să-i croiască drum prin tenebrele lăuntrice. Nu ar fi ea lumina care ar da sens vieții lui, ea e doar luminița modestă care l-ar ajuta să ajungă la veritabila lumină, să nu rătăcească, să nu cadă, să nu se sperie. În sufletul eroului modern nu există această lampă. Intrînd în sine, el nu știe de ce o face, ce trebuie și ce poate să găsească acolo. Pătrunde în întunericul din lăuntru nepregătit, neînarmat, și de aceea, aproape inevitabil, intenția sa meditativă se preface — la un moment dat — în strigăt de groază. Tot ce simte a se petrece în această ambianță este fantastic dilatat de imaginația sa surescitată. Nu mai vede în explorarea lăuntrului decît o sursă de spaime, încă și mai infernală decît celălalt „infern", cel din afară, de care încercase a uita. Unde să se mai ducă? Și atunci începe să generalizeze cu morbid tragism și închipuindu-și că filosofează. Viața în totalitatea ei îi apare ca o pădure cufundată în noapte, în care mișună tot felul de vietăți respingătoare și duhuri rele. Cu nădejdea de mult înmormîntată înaintează prin această pădure încordîndu-și supraomenește forțele. Trupul îi este numai răni, dar încă și mai sfîșiat îi este sufletul. Deodată se împiedică de ceva. Se apleacă să vadă ce a fost. Oroare: un cadavru! Este el însuși, printr-o maladivă dedublare, cel cu sufletul mort, „cadavrul viu" pentru care lumina existenței se stinsese. Și rămîne pironit acolo. După ce groaza acestei descoperiri s-a înecat în propria-i revărsare, urmează prostrația totală. Stă și așteaptă. Ce așteaptă? Nici el nu știe. Nici măcar ziua n-o mai așteaptă

Scanned with OKEN Scanner

căci pentru acest suflet mort soarele nu mai există. Cînd apar zorii, se întrezăreşte ce trebuie să fie o dimineaţă în iad: totul e plumburiu, apăsător — noaptea sub o nouă formă. Am caracterizat sumar sensul celor ce se petrec în monodrama lui Arnold Schoenberg „Aşteptare", simbol sumbru a ceea ce a devenit viaţa interioară pentru un anumit om modern şi al muzicii în care acesta se oglindeşte: aşteptare înfricoşată a unor lucruri înfricoşetoare. Temă reluată după o jumătate de secol de către Beckket, al cărui Godot este aşteptat într-o stare sufletească ce arată că în tot acest răstimp problema nu numai că n-a încetat să fie actuală dar s-a agravat. Aceasta e atmosfera de care e înconjurat conţinutul meditativ al muzicii moderne de orientare morbid-tragică, acestea sînt realităţile care se ascund în tenebroasele ei profunzimi.

Am fi nedrepţi dacă n-am recunoaşte compozitorului modern o năzuinţă sinceră spre lumină. De fapt drama exprimată de el provine tocmai din existenţa acestei năzuinţi, spre a cărei realizare însă mai nici unul nu vede un drum. De aici marea problemă a finalului în operele de anvergură, a acelui final care să încheie constructiv, logic şi convingător ciclul, şi care — deja la puţin timp după Beethoven — începea să se arate tot mai greu de conceput. De ce? În nici un caz din raţiuni de ordin profesional-tehnic, cum atîţia şi atîţia au încercat să explice. Cauza e în cu totul alt domeniu: din ce în ce mai puţin apt de o veritabilă meditaţie, care să-l pună în contact cu adîncurile sale izvorîtoare de energii, eroul ultimului veac de muzică se vede progresiv părăsit de forţele interioare care să-i permită a ajunge la capătul acţiunilor sale într-un mod demn de marea tradiţie beethoveniană. Căci meditaţia, pierzîndu-şi autenticul ei sens, tinde să se transforme dintr-un mijloc de regenerare sufletească într-unul de dureroasă istovire lăuntrică. Vă amintiţi partea lentă din *Simfonia a doua*, pentru coarde, de Honegger? Ea începe, în subteranele orchestrei, cu imaginea unei tîrîri neputincioase printr-o noapte ce o aminteşte pe aceea a „Aşteptării". I se suprapune, la corzile grave, o melodie a reflecţiei dezolate, a privirii care se plimbă fără nici o nădejde peste propriile-i ruini. O vagă — dar cît de tristă! — înseninare s-ar părea că aduce tema celui de al treilea plan suprapus, o melodie a suferinţei purificate, pe care o intonează viorile în registrul lor înalt. Scurtă însă şi inefi-

Scanned with OKEN Scanner

cientă apariţie. Marasmul spre care tind primele două planuri în funesta lor alianţă, nu întîrzie să se declanşeze. Şi el se desfăşoară crescînd pînă la o culminaţie a crizei: momentul cînd această interiorizare îşi arată dramatic neputinţa de a sugera o ieşire spre un luminiş. După care asistăm — cum era de aşteptat — la revenirea acelei imagini a tîrîrii obosite prin noapte, tîrîre ce duce după ea povara dezolării şi deznădejdii. Ei bine, cum ar putea urma după o asemenea meditaţie, o încheiere constructivă, logică şi convingătoare, în sensul beethovenian al cuvîntului? Nu s-a manifestat nici un impuls, nici o energie interioară, nici un dinamism al afirmaţiei care să ofere substanţa unei rezolvări pozitive. Finalul simfoniei lui Honegger se deschide prin schiţarea unui gest al voinţei de a acţiona. Imagine promiţătoare, s-ar putea zice chiar deschizătoare de perspective. Dar funciara slăbiciune a eroului nostru nu întîrzie a se trăda (şi aici vedem dovedindu-se probitatea şi veridicitatea artistică a compozitorului, consecvent cu datele iniţiale ale evocării sale, dar din păcate — cum vom arăta — nu pînă la capăt). O temă a îndoielilor mistuitoare urmează ca o umbră sinistră această înşelătoare impetuozitate. O încercare de a relua elanul ofensiv eşuează iarăşi, repede, într-o împotmolire ce ne face să ne gîndim la imaginea tîrîrii neputincioase. Dar forţele pe care acest simulacru de avînt le-a provocat se năpustesc contraofensiv. Şi tema volitivă se vede prinsă într-o încleştare care o desfigurează, o ameninţă mortal. În acest moment de apogeu dramatic al simfoniei iese la iveală plenar incapacitatea de a rezista a celui ce se arătase incapabil de a medita cu adevărat. Dar Honegger vrea totuşi să termine încurajator şi optimist — chiar cu riscul de a fi mai puţin logic şi convingător în felul de a aduce deznodămîntul. Şi în această lume sonoră a corzilor intervin suprinzător trompetele: cu o temă diatonică, cvasi-populară, total străină de materialul intonaţional al simfoniei. Soluţie izbăvitoare apărută brusc, din afară, un fel de replică la trompeta din *Fidelio*, care anunţa, din culise, sosirea salvatoare a guvernatorului. Deux ex machina! Eroul nostru nu s-a putut salva. A trebuit să fie salvat prin graţia instrumentelor de alamă şi voinţa compozitorului... Totul e foarte frumos — într-un anumit sens, pur artistic. Inorganicitatea unei asemenea soluţii este însă izbitoare.

Într-o mare măsură, desigur, chipul muzicii moderne este fidela reflectare a conştiinţei contemporane, cu binecunoscutele ei crize. Pe

Scanned with OKEN Scanner

de altă parte însă, prin lipsa de inițiativă spirituală curajoasă, înainte mergătoare, prin remorcarea sa pasivă la aceste crize, compozitorul de azi ce vrea s-o rupă cu trecutul, alimentează o anumită boală sufletească a secolului. Se creează un cerc vicios din care cel ce năzuiește sincer după frumusețe și puritate, vrea din toată ființa lui să scape. Se vorbește cu prea multă ușurință despre atitudinea retrogradă a publicului față de o astfel de muzică modernă. Fără a nega acest aspect, o considerare mai obiectivă a lucrurilor descoperă însă în altă parte cauza impopularității acestei muzici. Un instinct sănătos îl îndepărtează pe omul cu sufletul și gustul nepervertit, de acele fenomene sonore care-i alimentează frica de el însuși, tendința de a evada din sine, frămîntările cu caracter morbid și refuzul de a medita cu adevărat. El tînjește — și nu este firesc? — după profunzimile pure și luminoase ale ființei sale, căci simte că numai contactul cu ele îl pot face puternic Preferința încăpățînată a majorității covîrșitoare pentru muzica marilor. clasici exprimă, în esența ei, dorul după limpezimile originare, dătătoare de forțe, despre care numai paginile meditative ale vechilor maeștri îi mai vorbesc astăzi. În unul din ultimele sale cvartete, cel *în la minor*, *op. 132*, Beethoven a descris deslușit efectul regenerator al interiorizării contemplative care ajunge pînă la lumina din adîncuri. Partea lentă a acestui cvartet constă din cîteva alternări ale imaginii meditative cu aceea a înviorării sub razele soarelui lăuntric, deasupra acesteia din urmă compozitorul ținînd să noteze aceste cuvinte: „simțind noi puteri". Cel care avea drept deviză celebrul „durch Leiden, Freude" — prin suferință spre bucurie — credea nu mai puțin în ceea ce, parafrazîndu-l, am putea formula așa: „durch Meditation, Kraft", adică: prin meditație, spre forță!

2. Contemplația ca biruire a zbuciumului

Cel pentru care meditația se confundă cu încordarea patetică a cugetului va vedea în muzica romanticilor întruchiparea exemplară a spiritului meditativ. Și într-adevăr, trebuie s-o recunoaștem, de la Beethoven spre noi, expresivitatea muzicii nu încetează să-și amplifice

Scanned with OKEN Scanner

puterea de a evoca tensiunea căutării interioare. Unii ar putea chiar spune că de abia cu romantismul devine muzica filosofică, în sensul profund al cuvîntului. Dar lucrurile pot apărea aşa numai celui care înţelege meditaţia sub semnul frămîntării dureroase. Cel căruia i s-a descoperit meditaţia ca transcendere a unei asemenea frămîntări, ca o contemplare a esenţelor (contemplare în care tensiunea, atingînd paroxismul, cunoaşte simultan suprema purificare) — acela nu va mai data de la romantici începutul înaltei reflexivităţi a muzicii. Nu postbeethovenienii au adus muzicii meditaţia; ei n-au făcut decît să dea o înfăţişare îndurerată unei atitudini spirituale de mult existente, prezentînd-o ca pe expresia unui conflict între conştiinţă şi propriile-i adîncuri. Căci acesta este izvorul reflexivităţii romantice: în suflet se stîrnesc tot felul de voci neliniştitoare, care de care mai obsesivă, rareori reconfortante; această polifonie sufletească e cea care impune necesitatea interiorizării meditative de la care se aşteaptă o luminare, dar vai, interiorizîndu-se, eroul romantic se vede şi mai împresurat de vocile demonice din lăuntru, care, încă auzite de la distanţă, îl alarmaseră. Manfred, Harold, Peer Gynt şi ceilalţi nu mai sînt stăpîni pe gîndurile lor: au fost înrobiţi de ele. Meditaţia postbeethoveniană exprimă durerea conştiinţei năpădite de gîndurile cu obîrşie întunecată. Intensa ei efervescenţă reflexivă nu e semn de forţă ci de slăbiciune. Ieşind ca hoarde de fantome sau demoni din nişte adîncuri misterioase — şi acesta e genul de mister pe care-l introduce romantismul — gîndurile înaintează puhoi spre această tremurătoare conştiinţă, din ce în ce mai incapabilă să mînuiască spada strălucitoare a spiritului.

Căci ce semnifică monumentala scenă a făuririi spadei din „Siegfried"-ul wagnerian, dacă nu dorul frenetic după acea forţă lăuntrică de granit care să biruie şi să ţină la distanţă stihiile inferioare — acelea personificate de Wagner în apariţii ce-şi desfăşoară diversitatea lor de coşmar de la piticul perfid, Mime, pînă la Fafner, uriaşul prefăcut în balaur. Menit a sugera omul ideal, omul unui viitor posibil, Siegfried îşi ciopleşte şi îşi călesţe arma care trebuie să-l facă invincibil; dar ceea ce vedem căpătînd forţă între ciocan şi nicovală, este doar simbolul acelei incomensurabile forţe pe care o năşteau în Siegfried puritatea şi neînfricarea sufletului său. Acestea trebuie să-i asigure invincibilitatea, iar nu obiectul material, al cărui sens este doar în simbolismul lui. Iată

Scanned with OKEN Scanner

aşadar în plină criză romantică, în plină dezlănţuire cotropitoare a împulsurilor şi gîndurilor întunecate, cu piticii şi balaurii lor, un strigăt al conştiinţei superioare care nu vrea să se lase anihilată. Wagner făcuse din plin experienţa întunecării interioare, experienţă consemnată de el în *Tristan şi Isolda*: pornirile pasionale dezlănţuite care eclipsează spiritul şi fac să se instaureze în întreaga fiinţă bezna morţii. Dar iată că în acest fund tenebros de prăpastie o lumină se aprinde brusc, salvator: viziunea acelui atlet spiritual în care se poate transforma omul odată devenit stăpîn al forţelor inferioare — de la cele care se insinuează perfid aidoma piticului Mime, pînă la cele care ameninţă fioros, ca balaurul din grotă. Acesta e Siegfried, ţîşnire miraculoasă din străfundurile mortalei deznădejdi a lui Tristan. Dar Wagner nu e la capătul experienţei sale. Nu vi se pare prea agresivă, prea dură, prea exterioară această forţă a lui Siegfried, oricît ar fi ea de impresionantă (şi poate tocmai pentru că e atît de impresionantă)? Poate fi ea cea care va repune fiinţa în contact cu adîncurile ei esenţiale, acelea în care domneşte cea mai desăvîrşită şi mai pură linişte? Conceput ca simbol al forţei spirituale, Siegfried este tot ce poate fi mai opus ideii de interiorizare meditativă. Am văzut însă că pentru forţa spiritului altă sursă nu există. În Siegfried sălăşluieşte o contradicţie care-l face într-un anumit sens ireal, imposibil. Aceasta e semnificaţia mai adîncă a morţii lui. El trebuia să moară. Îi lipsea ceva esenţial pentru a putea deveni autentică realitate umană, şi cu atît mai puţin una care să rămînă etern exemplară. Şi moare într-un fel care condamnă agresivitatea lui: cel ce voise să instaureze idealul uzînd de mijloace exterioare şi dure, va sucomba el însuşi sub lovitura unui asemenea mijloc — pumnalul lui Hagen. Care fusese marea lui eroare? Aceea că făurindu-şi spada — care, repet, trebuia să fie un simbol al forţei spirituale — pusese în ea numai oţel, nu şi iubire. Asta-l făcuse pe erou într-adevăr vulnerabil: voinţa lui energică de a acţiona nu era pătrunsă de acel flux al căldurii şi intimităţii, de acel surîs al compasiunii şi înţelegerii care să înalţe fiinţa mai presus de orice vrăjmăşie, ducînd-o astfel în împărăţia Spiritului. A nu vibra iubitor va fi totdeauna o sursă de vulnerabilitate. Este drept că Siegfried o iubeşte pe Brunnhilde, dar în sentimentul lui e mult prea multă pasionalitate impetuoasă şi

Scanned with OKEN Scanner

mult prea multă virilitate, ca să mai fie loc în el şi pentru ceea ce constituie esenţa, floarea, diadema iubirii: eternul feminin. De altfel tentaţia acţiunii exterioare eroice e mai puternică chiar decît această iubire erotic degradată: căci abia unit cu Brunnhilde, el arde de dorinţa isprăvilor vitejeşti şi o părăseşte fără regret. Şi ce înseamnă ispravă vitejească pentru Siegfried? Înfruntarea irezistibilă a unor duşmani care, dacă nu există trebuie inventaţi. Din nou ne vedem în afara adevăratei iubiri, care ştie că ori este atotcuprinzătoare ori se auto-neagă. Structura intimă a lui Siegfried e de oţel, ca şi spada pe care o făurea sub privirile răutăcioase ale lui Mime. Ai zice că eroul s-a identificat într-o asemenea măsură cu ea, încît aceasta a ajuns să-i ţină loc de inimă. Într-adevăr inima lui Siegfried este însăşi spada lui, o inimă de oţel, care nu cunoaşte frica în faţa pericolelor, dar dinspre care nu vine vreo adiere mîngîietoare a eternităţii. Or, acolo unde nu se simte adiind eternitatea, şi spiritul e absent. Veritabila spiritualitate are nevoie de oţel nu ca scop în sine (cum devine el la Siegfried), ci numai în măsura în care acest oţel apără iubirea sau îi înlesneşte manifestarea. Căci esenţa spiritualităţii, iubire şi numai iubire este.

Şi atunci, în locul spadei lui Siegfried va apare spada lui Parsifal. Exterior pare să fie la fel cu cea a eroului din Tetralogie: e tot aşa de tăioasă, tot aşa de strălucitoare. O taină prezidă însă la mînuirea ei: poate cîştiga biruinţă prin ea doar cel care n-o foloseşte! Cu alte cuvinte: să te simţi mai tare decît toţi ceilalţi, dar să nu schiţezi nici cea mai mică intenţie de a răspunde prin violenţă, violenţelor declanşate de ei asupra ta. În felul acesta izbutise Parsifal să distrugă puterea malefică a perversului vrăjitor Klingsor. Şi lungile peregrinări pe care, după aceea, Parsifal le va întreprinde prin lume, în acelaşi spirit al iubirii răbdătoare, se vor desfăşura: nescoţînd niciodată sabia din teacă, va prefera să îndure în tăcere răutatea lumii. Despre această tăcere a inimii sale îndurerate dar plină de o infinită înţelegere şi compasiune, îi vorbeşte el lui Gurnemanz cînd se reîntoarce, într-o Vinere Mare, în Graalul năpădit de jale. Şi cu toate că în el s-au adunat munţi de suferinţă, sufletul său nu numai că nu s-a întunecat, dar se armonizează de minune cu ceea ce Wagner exprimă evocînd muzical „farmecul Vinerei Mari" — farmec făcut din suavitate, lumină, surîs. O asemenea putere de a iubi — aparent neverosimilă şi totuşi în felul ei mai reală decît forţa

Scanned with OKEN Scanner

dură a lui Siegfried — îi conferă lui Parsifal o noblețe absolut incomparabilă și o invulnerabilitate nu mai puțin absolută. Doar Parsifal a aflat ce înseamnă să fii invulnerabil: să călești oțelul spadei la focul iubirii! Și iată acum: pe lîngă faptul că cel ce n-a scos sabia din teacă nu mai piere de sabie, Parsifal — cu adevărat erou al spiritului — realizează acel contact cu adîncurile învăluite în marea liniște despre care nici nu putea fi vorba în cazul impulsivului, năvalnicului Siegfried. De abia în *Parsifal*, opera sa de pe urmă, cunoaște Wagner adevărata meditație — aceea care s-a ridicat peste frămîntarea plină de zbucium și planează la altitudinea veșnicelor seninătăți. Preludiile și episodul „Vinerei Mari" din *Parsifal* sînt purtătoare ale unui profund mesaj, prin nobila seninătate de care e impregnată gravitatea lor meditativă: doar iubirea transfigurată, adică eliberată de egoismul pasional, poate reda gîndirii aripile care s-o înalțe pe culmile contemplării departe și clar văzătoare. Romantismul întrezărea astfel limanul salvării sale trăindu-și pînă la capăt criza, înaintînd în teribila lui experiență sufletească „pînă-n pînzele albe".

Dar *Parsifal* și viziunea spirituală pe care o simbolizează este o apariție excepțională în cadrul romantismului. Tipic rămîne Tristan, cu celebrul „sentiment tristanesc" pe care l-a adus în dar — funest dar! — muzicii. Prin amplificarea lui, sumbra interiorizare romantică, totdeauna generatoare de criză, va căpăta forme agresive, profund amenințătoare pentru integritatea nu numai sufletească dar și formală a muzicii. Nu mai e necesar să evoc istoria acestei umflări a stihiilor, care va culmina în primele decenii ale veacului nostru prin spargerea zăgazurilor: mai toată muzica modernistă trăiește sub semnul acestei dramatice istorii. Ce aș vrea să relev sînt acele manifestări care au încercat să se împotrivească curentului general neurmînd apelul funest al lui Tristan și raliindu-se puținilor devotați ai lui Parsifal — căci acești doi eroi simbolizează cele două mari linii ale evoluției muzicale post-romantice. Sînt acele răzlețe pagini de sublimă înălțare a gîndirii care izbutește să regăsească forța și claritatea autenticei meditații, deoarece sufletul a regăsit iubirea cea purificată. Ascultați finalul *Simfoniei a treia* de Mahler și veți cunoaște una din culmile interiorizării meditative de tip romantic. (E vorba bineînțeles de romantismul orientat spre lumină, nu de acela care se înfundă cu perversă voluptate în întunericul din lăuntru). Am

Scanned with OKEN Scanner

ieşit din zona acelei reflexivităţi morbide de esenţă tristanescă, reflexivitatea care încătuşează şi exasperează fiinţa interioară: nemaihărţuind neliniştitor sufletul, gîndurile sînt măreţ dominate de spirit şi curg, direcţionate de el, aidoma unui fluviu majestuos spre oceanul infinitului. Mahler dăduse şi un titlu acestei părţi: „Ce-mi povesteşte iubirea", vrînd să spună astfel foarte răspicat că gîndirea romantică se poate izbăvi din negurile atît de tulburătoare pentru suflet doar izvorînd dintr-o inimă prea plină de iubire parsifaliană.

Ascultînd însă această minunată meditaţie simfonică, încercaţi să faceţi abstracţie de complexitatea şi particularităţile de epocă ale limbajului şi desluşiţi în străfundurile sunetelor arhetipurile ei spirituale de dincolo de timp. Nu descinde ea din sfera aceleiaşi cereşti linişti care ne întîmpină la Bach? Ba, împingînd lucrurile şi mai departe, pînă în vremurile de acum 8—9 secole, cînd muzica europeană occidentală era doar o melopee tărăgănată fără nici o podoabă îmbietoare, nu este liniştea mahleriană de aceeaşi esenţă cu cea a vechilor maeştri din „ars antiqua"? Depăşind interiorizarea crispată şi aducătoare de anxietate neguroasă — formă falsă sau deviată a meditaţiei, cu toată gloria estetică de care se bucură — romantismul, prin unii reprezentanţi ai săi, se întîlnea cu o stare sufletească eminamente contemplativă, pe care muzica europeană o cunoştea încă de la obîrşiile ei. Ceea ce este mai profund şi mai pur în spiritualitatea romantică provine de dincolo de romantism, dintr-o atitudine originară, atitudinea din care însăşi muzica ieşise. Înainte de încordarea patetică a cugetului, care odată cu Beethoven se instaurează tot mai oprimant în sufletul muzicii, existase un alt fel de a interoga infinitul şi eternitatea: deschiderea luminoasă şi primitoare la mesajele transcendenţei. Fără a încerca să stabilim (cel puţin deocamdată) o ierarhie a atitudinilor, trebuie să constatăm că, în afara meditaţiei înţelese ca o căutare în lăuntru provocatoare de zbucium, există şi această modalitate contemplativă a meditaţiei, asupra căreia ne atrag atenţia vechii maeştri (şi cu cît sînt mai vechi, cu atît e mai pură expresia contemplaţiei lor): o meditaţie care pare a se depăna într-un plan al esenţelor pure, deasupra gîndurilor şi inaccesibilă neliniştilor. Faptul că post-romanticii, după ce au experimentat forma neliniştitoare a meditaţiei, se îndreaptă spre forma contemplativ-purificată a acesteia, echivalează cu un vot de blam dat romantismului ca fenomen de zbucium afectiv ce întunecă limpezimile spirituale ale fiinţei. Wagner

Scanned with OKEN Scanner

cel din *Parsifal*, Mahler cel din *Simfonia a treia*, iar Bruckner în toate simfoniile sale, par a spune: adevărul este nu în zbucium, ci în biruirea lui senină.

3. Omenesc, prea omenesc, subomenesc

La o atitudine meditativă muzica nu a ajuns în urma unei dezvoltări; ea a început prin a fi meditativă. Şi, de fapt, în perioada cînd se puneau temeliile limbajului muzical european, ea era *numai* meditativă. Să ne gîndim la expresia gregorianului, sau la acele „organa" ale maeştrilor din *Ars antiqua* — un Leoninus sau Perotinus — şi în faţa sufletului nostru va prinde formă vie conţinutul spiritual al muzicii europene născînde: contemplarea tăcută a transcendentului, care dezvăluie cu suavitate privirilor interioare luminoasele lui esenţe. Atitudinea meditativă exprimată de muzica acelor timpuri, adică a secolelor al XII-lea şi al XIII-lea, este într-un total divorţ cu viaţa omului ca fiinţă pămînteană, liber cugetătoare şi pasională. Este ca şi cum puterea de a medita, desprinsă de orice contingenţe, ar plana într-o atmosferă în cel mai înalt grad rarefiată, în care nici un ecou teluric nu se face auzit. Muzica europeană îşi începea existenţa evocînd acea stare interioară care de mii de ani se afla în centrul spiritualităţii orientale. Într-adevăr, din punct de vedere spiritual, mesajul muzicii create în *Ars antiqua* nu se deosebeşte aproape cu nimic de acea meditaţie ale cărei principii înţelepţii Orientului le elaboraseră cu mult înaintea erei noastre. Şi aici, ca şi acolo, aceeaşi retragere categorică din lumea simţurilor (numită de indieni „maya") într-o interioritate despersonalizată şi despămîntenită. Trebuie spus că cei ce vorbeau despre o asemenea lume o făceau cu sincera convingere că ea le este adevărata patrie. Refugiul lor în această contemplare a transcendentului, în această uitare de sine şi de toate, reprezenta ceasurile de mîngîiere şi beatitudine smulse de ei unei existenţe în care se simţeau exilaţi. Muzica acestor foarte vechi maeştri este desigur de o austeritate non plus ultra: este dezbrăcată pînă la sărăcie în raport cu ceea ce ne-am obişnuit a asculta în sălile noastre de concert. Dar fervoarea năzuinţei spre lumea evocată prin aceste atît de rudimentare mijloace îi comunică muzicii un fior sacru, ce nu ne poate lăsa indiferenţi nici chiar pe noi cei atît de distanţaţi sufleteşte de omul acelor timpuri.

Scanned with OKEN Scanner

cel din *Parsifal*, Mahler cel din *Simfonia a treia*, iar Bruckner în toate simfoniile sale, par a spune: adevărul este nu în zbucium, ci în biruirea lui senină.

3. Omenesc, prea omenesc, subomenesc

La o atitudine meditativă muzica nu a ajuns în urma unei dezvoltări; ea a început prin a fi meditativă. Şi, de fapt, în perioada cînd se puneau temeliile limbajului muzical european, ea era *numai* meditativă. Să ne gîndim la expresia gregorianului, sau la acele „organa" ale maeştrilor din *Ars antiqua* — un Leoninus sau Perotinus — şi în faţa sufletului nostru va prinde formă vie conţinutul spiritual al muzicii europene născînde: contemplarea tăcută a transcendentului, care dezvăluie cu suavitate privirilor interioare luminoasele lui esenţe. Atitudinea meditativă exprimată de muzica acelor timpuri, adică a secolelor al XII-lea şi al XIII-lea, este într-un total divorţ cu viaţa omului ca fiinţă pămînteană, liber cugetătoare şi pasională. Este ca şi cum puterea de a medita, desprinsă de orice contingenţe, ar plana într-o atmosferă în cel mai înalt grad rarefiată, în care nici un ecou teluric nu se face auzit. Muzica europeană îşi începea existenţa evocînd acea stare interioară care de mii de ani se afla în centrul spiritualităţii orientale. Într-adevăr, din punct de vedere spiritual, mesajul muzicii create în *Ars antiqua* nu se deosebeşte aproape cu nimic de acea meditaţie ale cărei principii înţelepţii Orientului le elaboraseră cu mult înaintea erei noastre. Şi aici, ca şi acolo, aceeaşi retragere categorică din lumea simţurilor (numită de indieni „maya") într-o interioritate despersonalizată şi despămîntenită. Trebuie spus că cei ce vorbeau despre o asemenea lume o făceau cu sincera convingere că ea le este adevărata patrie. Refugiul lor în această contemplare a transcendentului, în această uitare de sine şi de toate, reprezenta ceasurile de mîngîiere şi beatitudine smulse de ei unei existenţe în care se simţeau exilaţi. Muzica acestor foarte vechi maeştri este desigur de o austeritate non plus ultra: este dezbrăcată pînă la sărăcie în raport cu ceea ce ne-am obişnuit a asculta în sălile noastre de concert. Dar fervoarea năzuinţei spre lumea evocată prin aceste atît de rudimentare mijloace îi comunică muzicii un fior sacru, ce nu ne poate lăsa indiferenţi nici chiar pe noi cei atît de distanţaţi sufleteşte de omul acelor timpuri.

Scanned with OKEN Scanner

Şi se abătură apoi valurile marii epoci a polifoniei: una după alta, cîte o nouă linie melodică venea să se suprapună monodiei tărăgănate a vechilor maeştri, alcătuind măreaţa arhitectură fluidă a contrapunctului. Ceea ce se creează între secolele al XIV-lea şi al XVI-lea exprimă un avînt spectaculos al ingeniozităţii componistice. Meditaţia este adusă din sferele supraumane în care se aflase, în zona mai umană a intelectului. Marea ştiinţă contrapunctică pe care — de la Machault la Palestrina — compozitorii o pun la bazai mpunătoarelor lor construcţii sonore, exprimă, în ordine spirituală, tocmai acest proces de intelectualizare a meditaţiei. Aceasta nu mai e acum o contemplare vecină cu extazul, ci o gîndire foarte trează şi sigură de sine care făureşte laborios. Culminaţia acestui proces va fi atinsă prin desăvîrşirea fugii ca formă fundamentală a gîndirii polifonice, de către Bach. Mai ales în fugile lui destinate orgii se dezvăluie măreţia acestui nou fel de a înţelege meditaţia; el nu s-a rupt de transcendenţă, dar în acelaşi timp muzica lui exprimă sentimentul de forţă ivit în gîndirea care devenea conştientă de sine, care îşi descoperea legile şi capacitatea demiurgică. Meditaţia aceasta impregnată de o gîndire riguroasă, kantiană am putea zice, de un raţionalism robust, este mai puţin o slăvire a înaltelor sfere, şi mai ales un imn închinat cugetării umane. Frenezia raţiunii care ia act de sine — aşa am putea caracteriza sentimentul dominant la Bach, acest compozitor prin care se încheie monumental îndelungatul proces istoric de intelectualizare a meditaţiei.

La capătul lungii epoci polifonice, adică spre sfîrşitul secolului XVII, muzica îşi vede substanţa ei meditativă nu numai simţitor modificată în calitatea ei, dar şi considerabil restrînsă în ceea ce aş numi drepturile ei. Se constituise cu vreo cinci secole în urmă ca artă prin excelenţă a meditaţiei, şi iată că încetul cu încetul domeniul acesteia se strîmtorează, devenind una din atitudinile posibile în faţa vieţii: cum s-ar zice, printre altele omul mai şi meditează, dar nu-şi poate dedica toată fiinţa şi toate energiile acestei atitudini — aşa s-ar putea formula modul de gîndire care nu va întîrzia să se extindă în spiritualitatea europeană, tot mai atrasă de fremătătoarea viaţă din afară. Procesul începuse de fapt încă de cum mijiseră zorii secolului al XIV-lea, adică odată cu *Ars nova*. Guillaume de Machault, cel mai ilustru reprezentant al ei, e primul care face curajosul pas spre o înţelegere mai laică şi mai

Scanned with OKEN Scanner

puțin transcendentală a muzicii. Este drept, el scrie celebra sa missă *Nostre Dame* în spiritul contemplativ al venerabililor maeștri din *Ars antiqua;* ceea ce însă nu-l împiedică de loc pe acest călugăr, căruia nu-i displăcea viața mondenă, să cultive alături de atitudinea interiorizată, cu privirile îndreptate spre cerul lăuntric, și pe aceea de entuziast al tuturor formelor de frumusețe pămîntească, fie ele și înșelătoare. Prin motetele și baladele sale muzica încetează să mai fie o artă eminamente meditativă. După două secole și jumătate evoluția aceasta e ajunsă atît de departe, încît papalitatea se simte obligată să intervină în fața libertății pe care și-o lua un Palestrina de a scrie, pe lîngă elevatele lui misse, madrigale inspirate de porniri foarte profane. Într-o celebră scrisoare către papa Grigore XIII, Palestrina va face desigur cu sinceră pocăință *mea culpa* pentru ceea ce el se convinsese a fi fost o rătăcire, dar autocritica sa nu împiedică această evoluție să-și continue mersul. Aprofundarea meditativă se restrîngea din ce în ce mai mult, în favoarea cufundării într-o viață de elanuri pasionale și euforii în care meditația n-are ce căuta. Cu Bach — compozitorul cel mai emancipat sufletește de autoritatea eclesiastică, pînă în acest moment istoric — noua situație a principiului meditativ pare limpede și definitiv statuată: meditația este desigur o îndeletnicire nobilă și importantă pentru om, dar ea nu trebuie să-l împiedice pe acesta a se deschide multiplelor solicitări ale vieții (față de care Bach se arată atît de receptiv, chiar cu riscul de a indispune autoritățile bisericești).

Iată însă că noua existență, cea dusă sub semnul lui „nimic din tot ce-i omenesc nu mi-e străin", cu toate bucuriile și exaltările ei, se dovedi foarte neconfortabilă pentru suflet. Atracțiile exterioare, care angrenau întreaga capacitate pasională a omului, nu întîrziau să-și dezvăluie caracterul de funestă amăgire iar risipirea mirajului era inevitabil urmată de un declin dramatic al forțelor sufletești. Era ca și cum sufletul ar fi fost smuls din centrul său de lumină de către vîrtejul unei iluzii pline de orbitoare dar false scînteieri, iar apoi — rămas în gol și întuneric — nu-și mai putea regăsi drumul spre propria-i esență. Aceasta este experiența lăuntrică fundamentală pe care o face muzica începînd cu Beethoven și pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Iar tot amarul acestei experiențe se va revărsa în confesiunile meditative, în care romanticii văd un mijloc de a-și ușura inima de prea plinul durerii.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă în epoca polifoniei, dusă la apogeu de Bach, meditaţia se umaniza intelectualizîndu-se, odată cu intrarea muzicii în etapa ei armonică, etapa clasicismului şi romantismului, meditaţia devenea şi mai intens umană, impregnîndu-se de o tulburătoare substanţă afectivă. Coborîtă din sferele transcendente, meditaţia se uneşte şi mai intim condiţiei umane prin această ancorare romantică în zona afectivă a vieţii sufleteşti. Ea îşi pierde însă în felul acesta caracterul senin şi liniştitor pe care îl mai avea chiar în unele din operele lui Beethoven. Gîndul pe care-l deapănă o nocturnă de Chopin e pătruns de o infinită melancolie şi foarte adeseori, în loc să uşureze sufletul, îl face să simtă şi mai apăsătoare povara singurătăţii, remuşcărilor, nefericirii, povară aducătoare de deznădejdi. Dar ceea ce mai ales dă meditaţiei o acuitate chinuitoare, este ofensiva pe care aceste gînduri sumbre — devenite independente şi transformate în obsesii — o dezlănţuie asupra bietului suflet, din ce în ce mai puţin rezistent. Conştiinţa nu mai e stăpîna gîndurilor, acestea îşi au acum o viaţă a lor, proprie, stihinică, a cărei anarhică desfăşurare poate fi urmată de adevărate ravagii în lumea gîndirii şi a sensibilităţii. Afectivizarea romantică a meditaţiei a însemnat desigur o îmbogăţire expresivă a ei, dar această îmbogăţire avea ca revers o îngrijorătoare slăbire spirituală.

Destinul principiului meditativ — care într-un anume sens se identifică cu însuşi sufletul muzicii — era, cum vedem, să coboare în straturile tenebroase ale fiinţei, impregnîndu-se de trăirile specifice ale acestora şi încărcîndu-se astfel de toate contradicţiile şi imperfecţiunile condiţiei umane. Şi în secolul nostru coborîrea continuă. Zona în care pătrunde acum este aceea a neguroaselor fenomene subconştiente: tresăriri, nelinişti, spaime ce ţin nu numai de psihic dar şi de biologic, şi trădează o gravă traumatizare a întregii fiinţe. La acest nivel coborîtă, meditaţia devine o bîjbîire febrilă şi necontenit brăzdată de fiori, într-un întuneric absolut impenetrabil. Etapele anterioare ale acestei evoluţii — intelectualismul robust al vechilor polifonişti, sentimentalismul decepţionat dar încă vag nădăjduitor al romantismului — se văd aidoma „catedralei scufundate“: fragmente şi urme ale lor se pot întrezări prin apele tulburi ale impulsurilor ţîşnite din subconştient. În tîrîrea ei speriată prin tenebre, în rătăcirea ei neluminată de nici o stea şi hărţuită de viziuni halucinante, meditaţia aceasta abia dacă-şi aminteşte de nobleţea ei

Scanned with OKEN Scanner

originară. Cum şi-ar putea de altfel aminti? Ţinta ei nu mai e cunoaşterea, nici idealul; ceea ce o preocupă e să savureze morbid, în speculaţii de aparentă profunzime, unul sau altul din impulsurile otrăvitoare venite din zonele obscure ale fiinţei. Acesta e genul de interiorizare căruia i-a dat expresie Bartók în adagio-ul *Muzicii pentru coarde, precuţie şi celestă.*

Şi vom ajunge acum — pentru ca dramaticul destin să se împlinească pînă la capăt — şi în fundul prăpastiei pe al cărei povîrniş s-a produs rotogolirea mai sus evocată. Aflată, cum spuneam, la graniţa dintre psihic şi biologic, trăirea meditativă nu întîrzie să se prăbuşească în străfundurile haotice ale acestuia din urmă. Edgar Varèse ne sugerează mai elocvent decît majoritatea contemporanilor săi — căci o face cu o durere lucidă — îngrozitoarea dramă a gîndirii care trebuie să contemple bestializarea unei părţi a omenirii din chiar lăuntrul acesteia: se vede ca pironită de această bestialitate şi la discreţia ei, dar totuşi sufleteşte nu se poate identifica cu ea — de aici teribila jale care-i bîntuie meditaţia, făcută mai mult din urlete disperate decît din reflecţii coerente. În *Integrale*, în *Hyperprism*, în *Déserts*, el zugrăveşte o frescă zguduitoare a ceea ce Lukacs numea „distrugerea raţiunii". Dar numai raţiunea e distrusă? Inima nu e şi ea la fel de lovită de aceste stihii dezlănţuite asupra a tot ce e mai nobil în om?

Dar pe neaşteptate în acest marasm se ridică mîngîietor imaginea păsării Phoenix. Din zgomotele atît de puţin muzicale ale *Poemului electronic* un cînt înaripat de soprană vrea parcă să-şi ia zborul spre astre. Un cor grav şi cîteva acorduri de orgă amplifică această imagine a idealului în ciuda păcănitului de mitralieră care o sfîşie, îndoliind nostalgia după o altă lume. Va renaşte oare meditaţia — adică însuşi sufletul muzicii — din propria-i cenuşă? Iată întrebarea care se înalţă azi ca un geamăt şi ca o dorinţă din resturile animate încă de vagi pîlpîiri de viaţă, a ceea ce — ca veritabilă muzică — fusese cîndva expresia sublimului din om.

Cu tot aspectul ei tragic, era o profundă necesitate istorică această coborîre a principiului meditativ pînă în fundul infernal al subumanului. Cît ar fi fost ea de elevată, vechea meditaţie era mai slabă decît viaţa din jur, putea fi oricînd risipită de aceasta — şi de altfel a şi fost. Pentru

Scanned with OKEN Scanner

a rezista inexpugnabil stihiilor inferioare, trebuia să facă experienţa lor, să se îmbibe de ele ca de un antidot şi apoi să revină însănătoşită şi fortificată la divina ei contemplare. În teribilele experienţe prin care a trecut, sufletul muzicii a acumulat — prin suferinţă — energii spirituale uriaşe, care o pot propulsa încă şi mai sus decît se aflase iniţial, dacă, bineînţeles, artistul va face gestul necesar descătuşării şi declanşării acestor energii. Iar acolo sus ea va plana de astă dată nu ca temătoare de cele aflate jos, de a căror primejdie se refugia, ci ca biruitoare peste lumea dezlănţuită, invulnerabilă la toate atacurile ei. Din nefericire însă din ce în ce mai puţini compozitori găsesc curajul de a descinde în liniştea interioară pînă acolo unde ar apărea lumina dătătoare de speranţă şi de a-şi direcţiona spre ea meditaţia, în ciuda tuturor evidenţelor descurajante ale realităţilor din jur. Atitudinea unui Messiaen bunăoară, cu voinţa sa neobosită de a regăsi la nivel contemporan luminozitatea lui Bach, pare în cel mai bun caz aceea a unui extravagant. De obicei însă mai toate încercările de a readuce în gîndirea componistică seninătatea nobilă, pură şi planantă, fără de care nu poate exista adevărata meditaţie — şi deci nici adevărată muzică — sînt socotite ca manifestări de mentalitate tradiţionalistă, retrogradă. Ce au devenit azi festivalurile de muzică modernă, în care se etalează produsele gîndirii muzicale „celei mai înaintate“? O transpunere a junglei în plină civilizaţie, o sfidare cinică a suferinţei umane care aşteaptă de la artă — şi de la muzică înainte de orice — un cuvînt deschizător de zări. Şi totuşi aceste zări se vor deschide, în ciuda crizei de care atîţia compozitori au fost cuprinşi, devenind astfel din ce în ce mai ineficienţi din punct de vedere uman. Muzica a cărei năzuinţă spre lumină displace modernismului de tip agresiv, nu este — cum pretinde acesta — un fenomen de tradiţionalism retrograd, ci expresia setei de autentică spiritualitate pe care, în această epocă de secetă sufletească, omul o simte mai intens ca oricînd. Potolind deocamdată după posibilităţile ei modeste această sete, muzica neînrolată în nici una din taberele combatante ale inovatorilor îndîrjiţi, prevesteşte o împrimăvărare sufletească a omului şi implicit a muzicii care-l exprimă. Eroarea compozitorului modern este că, absolutizînd marasmul lăuntric al unei mari părţi a

Scanned with OKEN Scanner

omenirii contemporane, nu a înțeles că menirea lui este de a fi un biruitor al beznelor, un înainte mergător spre lumină și în numele ei. Iar cînd primăvara va veni, cei din urmă azi vor fi atunci cei dintîi.

4. Viața ca luptă

Pînă la clasici, și într-o bună măsură și la ei, muzica era un cînt serafic, imaginea transparentă a ceea ce oamenii își închipuiau că trebuie să fie paradisul. În decurs însă de numai o jumătate de veac, seninătățile ei se întunecară, limpezimile ei se învolburară. Cu fenomenul beethovenian cîntul ceresc se preface într-un strigăt de luptă, iar modulările acestui strigăt (cînd triumfătoare, cînd disperate, cînd nobile, cînd sălbatice) par infinit mai variate decît ale dulcelui cînt de îngeri, cam monoton în neîntinata lui sublimitate. Foarte mulți au salutat și continuă să salute acest tumult care a răvășit sufletul muzicii. „În sfîrșit, zic ei, a pătruns puțină viață, puțin nerv și în această artă care se încăpățîna să opună realității de aici o altă — și probabil imposibilă — realitate. Muzica devine după chipul și asemănarea noastră". Și în acest sens avea să îmboldească romantismul toată dezvoltarea ulterioară. Formele actuale ale muzicii, invadată pînă la desfigurare de crispări și convulsii, gemete și urlete, nu sînt decît consecința îndepărtată — dar în cea mai dreaptă linie — a dramaticei înnoiri beethoveniene.

N-au încetat însă a se face auzite, în tot acest timp, nici regretele celor ce-și simțeau sensibilitatea rănită, ba chiar jignită, de sfredelitoarele sonorități ale noului limbaj. Și aceste regrete nu numai că nu s-au stins, dar — pe măsură ce chipul transcendental al muzicii se desfigura — au devenit tot mai intense. Iar astăzi, cînd transformarea muzicii așa-zise experimentale în zgomot pare să fi atins ultima limită imaginabilă, dorul după vremurile de odinioară, ajuns și el la paroxism, se revarsă adesea într-un amarnic reproș adresat muzicienilor moderni: „ați nimicit frumusețea celei mai divine dintre arte! nu ne recunoaștem în voi! și nu vorbiți despre noi și pentru inima noastră căci nu ne iubiți! Bach și Mozart ne sînt incomparabil mai apropiați. Iubirea lor a fost atît de puternică, încît persistă și azi în atmosfera spirituală a epocii, deși tehni-

ceşte depăşiţi de voi, cei care aţi făcut din exprimarea neiubirii principala ţintă!"

Într-adevăr, strigătele, vuietele, rafalele, ofensivele şi prăbuşirile legate de ideea luptei, dominantă în muzica ultimelor două secole, au sfîşiat cu brutalitate diafanul văl al păcii preclasice. Compozitorul a preferat să sufere, pînă la sîngerare şi autochinuire morbidă, iar odată cu el, din ce în ce mai mult, şi ascultătorul. Să se fi datorat însă numai unei agresivităţi iraţionale această voinţă a lui de a o rupe cu un trecut luminos? Să nu fi fost Beethoven animat de altceva decît de o demonică pasiune destructivă atunci cînd lăsa să se dezlănţuie asupra cîmpiilor elizee ale muzicii de pînă la el stihiile sufletului său de Prometeu înlănţuit, pe care le însoţea de lovituri ale percuţiei şi semnale de fanfară de o stridenţă cum niciodată nu fusese auzită pe aceste paşnice meleaguri? Numai o gîndire ce nu se poate ridica în sferele obiectivităţii ar putea raţiona aşa. Beethoven a iubit liniştea poate şi mai mult decît clasicii, deoarece simţea plutind în atmosfera sufletească a Europei ceva ce ameninţa acel echilibru interior fără de care omul îşi pierde verticalitatea spirituală. Entuziastul marilor bătălii, acest frate întru muzică al lui Napoleon, este în acelaşi timp şi meditativul cufundat în reculegeri de o adîncime cum nu cunoscuseră înaintaşii. Chiar după totala sa desclasicizare, continuă să simtă nevoia şi să facă elogiul păcii netulburate a sufletului, evocînd-o cu un sentiment al extazului care se naşte în el ca o sublimă compensare pentru ceea ce pierdea frumuseţea muzicală prin dezlănţuirile eroice. De altfel tocmai acest sentiment al liniştii lăuntrice e cel care, pe de o parte, îl ajută să se redreseze în crizele ce urmează imediat exploziilor de forţă, iar pe de altă parte constituie rezervorul de energii pentru viitoarele avîntări.

Nu, desigur, nici urmă la Beethoven din voinţa distructivă atribuită lui de cei ce nu ezitau să-l numească „marele Belzebut al muzicii". Tensiunile, sforţările şi elanurile lui fără precedent provin din sentimentul că — în ciuda divinei ei splendori — liniştea sufletului conţine în însăşi intimitatea ei primejdia unei degenerări. Căci a-ţi feri sufletul de furtuni nu este neapărat un indiciu de înaltă spiritualitate. Dimpotrivă, cel ce s-a instalat în linişte ca într-un bîrlog e foarte suspect de împuţinare spirituală, nu mai iradiază dinspre el acea forţă şi acea lumină caracteristică celor ce trăiesc pe piscuri. Bach, incontestabil, ne priveşte de la

Scanned with OKEN Scanner

înălțimea azurului și zăpezilor veșnice. Dar liniștea și echilibrul lui Haydn, după numai cîteva decenii, au un cu totul alt conținut: sînt sentimente pe ale căror aripi nu mai urcăm ci coborîm într-o zonă a cîmpiei plate, dacă nu chiar a platitudinii. Distanțarea lui Beethoven de Haydn e mult mai mult decît simplă emancipare a discipolului de maestrul în a cărui umbră făcuse primii pași. Ea exprimă hotărîrea Titanului de a salva pacea profundă a sufletului de căderea în mediocritate, infuzînd muzicii tocmai curentul de înaltă tensiune a forțelor sufletești care neagă violent această pace. Încă Mozart — cu toată candoarea lui angelică — se arată înclinat, în operele lui din urmă, să evadeze din lumea seninătăților fără probleme unde geniul său, însetat de infinit și veșnicie, începe să se simtă tot mai sufocat. El n-a cutezat desigur să lanseze în muzică strigătul de luptă pe care ca om — cum a arătat-o de cîteva ori — îl simțim clocotind în adîncul sufletului său; a dat expresie însă unor melancolii de o îndurerare atît de acută, încît prin ele muzica era împinsă pe panta pe care rostogolirea spre revoltă devenea iminentă. Ceea ce Mozart nu îndrăznise să facă, a îndrăznit Beethoven. Prin el, muzica ridică pentru prima oară mănușa ce de atîtea ori îi fusese aruncată provocator de viață. Căci într-adevăr, pînă acum relațiile dintre muzică și viață fuseseră acestea: realitatea pămînteană, tumultoasă în însăși esența ei și prin natura ei, încercase în nenumărate rînduri să invadeze această fortăreață a contemplației „sub specie aeternitatis“ care o privea sfidător de la înălțimea transcendenței sale; nu reușise însă, de-a lungul unei jumătăți de mileniu, decît a produce cîteva spărturi prin care freamătul amenințător de afară se făcea auzit în sacra incintă. Mozart era ultimul care rezista provocării, străduindu-se să-și mențină suavul, nepămîntescul surîs pe o figură pe care se pot citi și umbre ale îngrijorării. Prin Beethoven însă, conștiința și sufletul muzicii par a-și zice: „De ajuns cu această izolare și această răbdare, care din semn de forță tind să devină semn de slăbiciune; să se deschidă porțile și să înceapă marea înfruntare! Puritatea trebuie să se dovedească nu numai frumoasă dar și vitează. Iar vitejia îi va insufla o viață nouă!“

Prin trecerea de la Mozart la Beethoven se exprimă, dintr-un punct de vedere european, eterna dilemă și luptă a sufletului care se teme să părăsească zona păcii transcendentale pentru a coborî în zbuciumul lumii: este dilema și lupta care zguduie pieptul unuia din cei mai repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentativi eroi ai mitologiei indiene, Arjuna, cel care stă în centrul renumitului poem Bhagavad-Gita. A se angaja într-un război la care viaţa însăşi, destinul lui îl obligau să ia parte, îi apare îngrozitor şi inadmisibil — războiul fiind aici simbolul tuturor vîltorilor care tulbură existenţa oamenilor. O asemenea participare i se înfăţişează ca însemnînd o încălcare a voinţei dumnezeieşti. Dar iată că însuşi zeul Krişna intervine pentru a-i alunga temerile şi a-i arăta că voinţa lui este ca Arjuna să păşească plin de curaj în lupta care îl cheamă. Am făcut această scurtă digresiune orientală deoarece Beethoven este unul din primii cititori europeni ai Bhagavad-Gitei, vremea lui fiind aceea în care începe să mijească un interes mai profund pentru cugetarea indiană. Îl împingea spre ea, desigur, intuiţia acelei comunităţi spirituale originare care face ca, în ciuda enormelor distanţe geografice dintre ei, oamenii să aibă în fond pretutindeni aceleaşi fundamentale probleme. Numai că pentru europeni suna ceva mai tîrziu ceasul acelei maturizări ce făcea necesară şi posibilă exprimarea unei căutări care se pîrguise în India cu milenii în urmă. Ne dăm astfel seama că patosul luptei, atît de esenţial muzicii beethoveniene, are o semnificaţie ce depăşeşte considerabil fenomenul pur estetic al trecerii de la clasicism la romantism. Muzica europeană îşi schimba atît de radical înfăţişarea deoarece venise timpul ca şi pe continentul nostru să se pună cu limpezime marea problemă a contemplaţiei care trebuie să accepte să-şi jertfească fericirea de a trăi liniştit cufundată în sine şi să accepte intrarea în vîltoarea aducătoare de nelinişti. Nu e aceasta frămîntarea cea mai caracteristică omului de cum s-a ridicat la o cît de elementară conştienţă de sine? El va rîvni totdeauna după beatitudinea unei păci de nimic umbrite, şi cu toate acestea, odată instalat într-o beatitudine cît de cît asemănătoare acestui ideal, el năzuieşte spre revenirea pe cîmpul marilor bătălii ale vieţii. Iar asta se întîmplă poate nu atît pentru că n-ar fi în stare să suporte o existenţă contemplativă (e desigur şi asta . . .), cît pentru că simte instinctiv că, prin izolarea în cetatea fericirii şi păcii lui personale, forţele sale sufleteşti sînt ameninţate de sterilizare. În fiecare om trăieşte un Siegfried-eroul pe care Wagner ni-l arăta părăsindu-şi iubita, pe Brunnhilde, în plin apogeu al idilei lor, cu toate că nimic din afară nu-l obliga s-o facă. Bineînţeles că o asemenea ieşire *voluntară* din liniştea mai mult sau mai puţin paradisiacă implică totdeauna riscul unei prăbuşiri tragice (prăbuşire pe care,

Scanned with OKEN Scanner

cum se ştie, Siegfried n-a putut-o evita). Sîntem însă îndreptăţiţi să presupunem că cel ce simte primejdia ascunsă în prelungirea unei stări de beatitudine, este suficient de înarmat lăuntric pentru a întîmpina cu fruntea sus moartea. Căci cine se dăruie luptei, nu poate să nu ştie că s-a angajat tocmai pe drumul asupra căruia îşi îndreaptă cu predilecţie privirile şi loviturile fatalitatea necruţătoare. Primejdiile sînt — după cum se vede — şi de-o parte şi de alta. Luptătorul preferă moartea fizică morţii spirituale care l-ar fi ameninţat, dacă s-ar fi eschivat să înfrunte ferm viaţa cu adversităţile ei.

Într-adevăr, numai trăgîndu-şi obîrşia dintr-o nobilă neînfricare în faţa morţii, poate lupta să se constituie într-o manifestare a înaltei spiritualităţi. Cel care s-a ridicat atît de sus încît nu se mai cramponează biologic de viaţă, acela nu va aduce în luptă nici ţeluri impure, nici nevolnice temeri. El îmbrăţişează idealul combatantului, deoarece simte că — cel puţin în cazul lui — numai aruncarea în vîrtejul marilor confruntări îl poate menţine, spiritual, în stare de efervescenţă. Dacă şi-ar lăsa sufletul cuprins de siguranţă sau confort (e vorba de confortul interior, după care atîţia aleargă) el e convins că, spiritual, s-ar descompune. Mîndra şi dureroasa frumuseţe a muzicii romantice constă tocmai în a fi arătat că spiritul, pentru a rămîne viu, are nevoie de angajarea în luptă cel puţin tot atît cît are nevoie de contemplarea detaşată. În realitate, evoluţia muzicii de la Beethoven la Mahler nu este atît una de negare a idealului clasic, cît de completare a lui prin luminarea acelei dimensiuni a spiritului, care, pînă la începutul secolului al XIX-lea, se aflase în umbră: resursele de explozivă şi demiurgică forţă care-l fac capabil să se avînte temerar spre înalturi, să reziste acolo neclintit tuturor stihiilor şi urgiilor, să făurească şi să prefacă. Transcendenţa imaculată ne vorbeşte nu numai prin limbajul suav al îngerului, dar şi prin acela înflăcărat al arhanghelului cu spadă arzîndă. Şi poate mai ales în marile incandescenţe din străfunduri trebuie căutat acel foc veşnic care întreţine tensiunea autenticei spiritualităţi, inclusiv a aceleia care se manifesta prin armoniile înălţătoare ale marilor clasici. Romantismul pune această problemă: nu se alimentează înseşi sublimele contemplări transcendentale din acele formidabile tensiuni interioare pe care le creează acceptarea curajoasă a adevărului că viaţa înseamnă luptă şi că a trăi trebuie să însemne a lupta? Din acest unghi privind lucrurile, polaritatea dintre cele

Scanned with OKEN Scanner

două ipostaze ale muzicii nu ne mai apare a ţine de vrăjmăşie. Putem cu deplin temei să presupunem că, pe culmile la care Bach se ridica în nepămînteştile lui viziuni, el se menţinea nu în virtutea acelei seninătăţi neproblematice care, cu Haydn, începea să capete înfăţişarea senilităţii, ci tocmai graţie încordării supraomeneşti a forţelor lăuntrice care făceau din el un „titan" cu nimic mai prejos de cel căruia i-a fost ulterior conferit acest nume. Faptul că netulburarea clasică nu-şi exteriorizează zbuciumul şi ardoarea căutării, nu este aşadar o negare a principiului pe care l-aş numi vulcanic, şi în care trebuie să vedem unica origine posibilă a unor veritabile elanuri spirituale. Dacă se poate vorbi de un antagonism, apoi acesta e cel creat tocmai de aceia care îşi propuneau să continue tendinţele romantismului şi postromantismului, dar într-un mod care falsifica din ce în ce mai morbid sensul luptei. Căci, începînd chiar cu operele de tinereţe ale lui Schönberg, adică în pragul secolului nostru, eroul exprimat de muzică, în partea cea mai inovatoare a ei, nu mai ştie de ce luptă; prins într-un vîrtej nebun, el s-a descentrat sufleteşte şi a devenit jucăria unor forţe obscure, profund dușmănoase năzuinţei lui spre lumină. Lupta în care se află angrenat e o luptă pe care aş numi-o „rea", ca să nu-i zic demonică. O duce fără avînt şi fără curaj, obligat de un adversar de care ştie dinainte că va fi strivit. De aceea la mulţi moderni, neînfricarea în faţa morţii — expresie a forţei lăuntrice — a-făcut loc spaimei aproape animalice de moarte — ceea ce schimbă complet semnificaţia ideii de luptă. Urletele lui Wozzeck concentrează toată tragica neputinţă a unui anumit „erou al timpului nostru" (dar poate fi el numit erou?), dîndu-ne totodată măsura unei dezastruoase evoluţii de mai puţin de două secole, şi care nu e numai muzicală, dar mai ales umană şi socială.

Nu vreau cîtuşi de puţin să spun că o asemenea evoluţie a lucrurilor e de neocolit, că e cea spre care ar conduce în mod iminent cufundarea în vîltoare. Ba aş spune chiar că nu e normal să se întîmple aşa, şi că dacă, după Mahler, muzica a început ceea ce Berlioz ar fi numit „goana spre infern", este pentru că ceva malefic a intervenit pe parcurs *din afara ei*. Direcţia spre care împinge lupta spiritual înţeleasă, lupta în care omul nu şi-a pierdut demnitatea, e tocmai una ascendentă: spre înălţimile pe care romantismul cel mai exaltat regăseşte marea, fundamentala, originara linişte, ba încă îmbogăţită cu extazuri necunoscute pre-

Scanned with OKEN Scanner

decesorilor. Nu remarcaţi cît este de profund înrudit spiritual bunăoară finalul *Simfoniei a VIII-a* de Mahler cu corul blîndei apoteoze din *Mathäus-Passion* de Bach? Enescu al nostru a ţinut să reafirme această deplină posibilitate a supremei contemplări în sufletul care s-a dăruit luptei cu supremă fervoare. Aşa trebuie înţeleasă mereu actuala *Simfonie a III-a*, cea născută din trăirea tragediei primului război mondial: poţi să cobori în iadul celor mai mistuitoare suferinţi; dacă ai dus cu tine o conştiinţă pură, mereu îndreptată spre eternitate, vei fi propulsat — mai devreme sau mai tîrziu — spre acele sfere în care sufletul tău, hotărît întru a nu sucomba, a continuat să nădăjduiască. Şi adesea, cu cît e mai deasă noaptea în care lupta te-a dus, cu atît e mai strălucitoare aurora ce *inevitabil* îi urmează.

5. Chemarea marii linişti

Compozitorul modern se arată adesea contrariat, iar uneori chiar indignat, că ascultătorul nu-i poate îndrăgi muzica, deoarece ea nu-l liniştește. Într-adevăr, acesta deschide radioul sau merge la concert pentru a-şi însenina puţin sufletul, după zbuciumul cotidian care, de obicei, îl învolburează pînă a-l face să nu se mai poată regăsi. Şi iată că din aparat sau de pe podium se năpustesc asupra lui sonorităţi schimonosite, sălbatice care parcă-l înşfacă şi îl cufundă încă şi mai adînc în vîltoarea deasupra căreia încercase să scoată capul. „A, nu! zice acesta, de la muzică eu aştept cu totul altceva. Cu riscul de a fi taxat drept insensibil la nou, îmi voi declara preferinţa — fie ea şi conservatoare — pentru muzica luminoasă a clasicilor".

E drept că aceste predilecţii, reproşuri şi revendicări ale ascultătorului de azi pornesc uneori dintr-o comoditate: refuzul de a depune efortul necesar familiarizării cu sonorităţi neobişnuite pentru auzul lui. Ba ele pot porni chiar şi dintr-o superficialitate lăuntrică vecină cu frivolitatea, ca atunci bunăoară cînd lui Stockhausen i s-ar opune dulcegăria trivială a nu ştiu cărui şlagăr. În esenţă însă inaderenţa lui la vacarmul sonor modern exprimă o necesitate care se înrădăcinează în stratul cel mai adînc al fiinţei sufleteşti: necesitatea liniştii. Şi această necesitate continuă să fie determinantă, chiar dacă amintita inaderenţă

Scanned with OKEN Scanner

— sub acțiunea unor forțe pervertitoare — e nevoită să ia forma comodității sau superficialității. Cînd se îndreaptă spre muzică, omul o face dînd urmare instinctiv apelului venit din intimitatea cea mai pură a sufletului său, apel care nu încetează a-i aminti că forța de a trăi se împrospătează doar prin restabilirea contactului cu adîncurile. Iar în aceste adîncuri domnește o mare, sublimă, cosmică liniște. Acea liniște pe care într-adevăr la Mozart o găsim evocată cu o transparență ce ne îngăduie să contemplăm infinitul însuși.

Au fost însă timpuri cînd liniștea emanată de muzică era încă și mai aproape de absolut. Gîndiți-vă la dulcea monotonie a gregorianului (îi zic monotonie privind, bineînțeles, această egală depănare a firului melodic din perspectiva omului modern, pasionat și mereu doritor de varietate, de contraste); parcă despre un alt om decît cel care simțim că sîntem noi, ne vorbește ea, un om ce pare a nu fi cunoscut încă viața ca dramă, el odihnind încă într-o ireală beatitudine. Aceeași existență — sau, poate, mai bine zis, preexistență, dacă îl echivalăm pe „a exista" cu „a lupta" — ne întîmpină din muzica maeștrilor polifoniei renascentiste, dar într-o formă deja mai voalată. Severitatea gregoriană înflorește aici într-un vag surîs, a cărui hieratică imobilitate te duce cu gîndul — și asocierea e mai puțin arbitrară decît s-ar părea — la divinul iluminat întru Nirvana.

Ceea ce la Mozart ne apare ca supremă expresie a păcii interioare, este de fapt doar un rest, un ultim rest al marii liniști care cîndva domnise în împărăția muzicii. Și nu numai că Mozart nu mai cunoaște acea tăcere a adîncurilor care aureolează muzica vechilor maeștri — muzică străluminată de transcendentalismul catedralei romane și gotice — dar sufletul său începe să fie străbătut de fiorii unor neliniști, de îngîndurări a căror melancolie este tot mai puțin îngerească și din ce în ce mai dureros-umană. Ce se întîmplase? Era tulburarea care totdeauna cuprinde sufletul atunci cînd încearcă să se aplece asupra abisului din el. Iar prin Mozart muzica începe să simtă atracția plină de vrajă a introspecției. Atracție inevitabilă, căci orice liniște prelungită face perceptibil, mai devreme sau mai tîrziu, acel sunet straniu din interior care îți dă de veste existența ta ca eu, ca individualitate ce trebuie să se trezească. Acel eu de care, în general, furați cum sîntem de trăirea în afara noastră, stăm foarte departe și a cărui puritate diamantină o ignorăm. Se prea

Scanned with OKEN Scanner

poate însă — şi situaţia nu e rară — ca, dintr-o cauză sau alta, să fim smulşi vîltorii şi cufundaţi într-un ocean de linişte. Fiecare, desigur, a resimţit ca profund binefăcătoare asemenea clipe în care fiinţa toată se limpezeşte şi se aşază precum întinderea de ape după potolirea furtunii. Dar cînd această stare trece de un anumit prag, ea tinde să se transforme în contrariul ei, căci liniştea invită la scrutarea adîncurilor lăuntrice, iar pentru cel ce nu s-a îndeletnicit cu autocunoaşterea, alunecarea spre aceste zone, neexplorate încă de el, este dătătoare de fiori. Într-un singur caz ar fi posibilă păstrarea la nesfîrşit a liniştii — şi acest caz e pregnant ilustrat de muzica dinainte de clasici — anume cînd te-ai lipi de un principiu spiritual exterior ţie, la al cărui sîn te-ai refugia şi odihni într-o dulce uitare de sine. Luminoasa impasibilitate a unui Palestrina sau Josquin des Près exprimă tocmai acel stadiu primar al sufletului omenesc cînd acesta, în totală necunoaştere a labirintului şi genunii pe care le ascunde, a izbutit să se statornicească în liniştea contemplării transcendentale.

Iată însă că, odată cu Mozart, în urma unei lente şi aproape imperceptibile evoluţii care submina tainic chiar şi interiorul aparent echilibrat al maeştrilor preclasici — se strecoară în muzică nemulţumirea sufletului de a-şi duce această existenţă de autoignorare. Ceva în el s-a împlinit, care îl face să nu mai poată sta vegetînd în acea imperturbabilă beatitudine, departe de sinea sa intimă dinspre care îi pare a auzi ecouri ce aduc a chemări. Mozart cel din ultima perioadă — autorul *Simfoniei în sol minor*, a patruzecea, al *Cvintetului cu două viole, în sol minor* şi al celui cu clarinet, al *Recviemului* — e din ce în ce mai atras de aceste chemări, care au ceva irezistibil în ele. Pe de altă parte însă, în faţa necunoscutului, simte declanşîndu-se în el un curent de anxietate. Nici n-a început de fapt explorarea lăuntrului, şi marea linişte se arată deja compromisă. Perspectiva iminentei despărţiri de pacea celestă în care a odihnit atîta timp, naşte în sufletul muzicii o nostalgie de o acuitate cum nu trăise pînă atunci. Celebrul surîs printre lacrimi al lui Mozart este tristeţea muzicii însăşi, care vedea risipindu-i-se fericirea de odinioară.

Odată cu sentimentul eului, romantismul aduce în muzică marile nelinişti. În experienţa dramatică a cunoaşterii de sine, sufletul muzicii vede ieşindu-i în cale, din negurile lăuntrice, umbre stranii, fantome

Scanned with OKEN Scanner

amenințătoare, peisaje pustii, dezolante. Iar efectul acestor întîlniri este atît de puternic, încît în plăpîndul suflet neobișnuit cu asemenea experiențe ia naștere obsesia — această sumbră podoabă a muzicii romantice. Berlioz îi va spune idee fixă, Wagner — leitmotiv. Singurătatea și imposibilitatea ieșirii din cercul ei de fier este — dintre obsesiile conștiinței romantice — cea mai tulburătoare; sub imperiul neliniștilor generate de aceasta, eul se rostogolește din disperare în disperare, pînă ce se imobilizează într-o liniște negativă, liniștea totalei istoviri lăuntrice, liniștea care nu mai transfigurează, ci desfigurează. Această sumbră apatie care este mai totdeauna reversul dureroasei obsesii a sufletului romantic, nu mai are, desigur, nimic comun cu vechea liniște — pură și luminoasă — de care Mozart se despărțea cu atîta regret. Ea este mediul în care moartea își arată chipul mai hîd și mai amenințător ca oricînd, iar spaima căreia-i dă naștere, se însoțește în mod paradoxal cu dorul după neant, așteptat de eroul romantic ca izbăvire de o existență care pentru el nu mai are sens. N-am făcut în această caracterizare decît să reproduc înlănțuirea imaginilor centrale ale *Fantasticei*.

Și cu toate aceste chinuitoare experiențe, și deși ajunsă la antipodul imaculatei seninătăți de altădată — muzica nu se lasă sufletește biruită. Iată-l pe acest nefericit Manfred, a cărui evocare i-a prilejuit lui Ceaikovski crearea celei mai covîrșitoare dintre simfoniile sale. Finalul ei este deosebit de semnificativ. Zăbranicul tragediei nu a întunecat privirea artistului (atît de intim identificat cu destinul eroului său) — privirea interioară, desigur, aceea care vede mult mai departe și mai adînc decît cea exterioară. Și din muzica lui Ceaikovski se desprinde acest crez, la care majoritatea romanticilor ar fi putut subscrie: „Cufundarea în noi înșine ne-a făcut să ne pierdem liniștea, dar nu încetăm să nădăjduim în dobîndirea unei alte liniști, poate încă și mai majestuoase decît cea pierdută". Acesta este sensul apoteozei triumfătoare care parcă-l smulge pe Manfred infernalei morți ce se năpustise asupra lui. Imagine în cel mai înalt grad tipică pentru spiritualitatea romantismului european care, în plină furtună devastatoare, păstrează — nu numai intactă, dar tot mai amplificată — în altarul sufletului, speranța marii liniști. Așa se face că, în mișcarea muzicală care apărea ca o negare violentă a păcii sufletești, se conturează tablouri fără precedent de grandioase, utopice am putea spune, ale unei alte păci — pacea

Scanned with OKEN Scanner

după care sufletul, săturat de captivitate în propria-i temniță cu coșmaruri, năzuiește arzător, din toată ființa lui. Specifică romantismului îi este următoarea dublă evoluție: cu cît se întețește caracterul infernal al coborîrii în abisul din lăuntru, cu atît se luminează deasupra promisiunea iminentei beatitudini recucerite. Cel care, la sfîrșit de romantism, ne-a dat imaginile celor mai cumplite prăbușiri, Gustav Mahler, este și autorul viziunilor celor mai extatice, viziuni scăldate în necreata lumină eternă. Totodată Mahler este primul compozitor care, după lupte aprige cu sine însuși, biruie frica de moarte și, în *Cîntecul pămîntului*, transformă presimțirea acesteia într-o sursă de liniștire interioară care de data aceasta nu mai are nimic morbid, nu mai exprimă resemnarea neputincioasă, ci ridicarea — prin spirit — în zona unei înțelegeri victorioase peste vremelnicia lucrurilor.

Nu, nu este o utopie paradisiacă această viziune a liniștii redobîndite care se înalță deasupra demonicelor vîrtejuri romantice. Artistul la care nădejdea devine certitudine, iar pacea posibilă e resimțită ca o pace reală, deja cucerită, este Anton Bruckner. Prin el reapare în muzică — dar sub o altă înfățișare — sublima seninătate a preclasicilor și clasicilor care, deși părea iremediabil pierdută, nu încetase să scînteieze promițător din înălțimi transcendentale torturatului suflet romantic. În opera acestui compozitor, din păcate încă foarte puțin cunoscut, se află cheia cu ajutorul căreia putem pătrunde în încîlcita problematică psihologică și metafizică a acestui atît de zbuciumat secol 19. Total diferit de contemporanii săi prin aceea că un singur accent depresiv sau morbid nu poate fi găsit la el, Bruckner privește întreaga existență de pe Olimpul acestei păci sufletești recucerite și de data aceasta indestructibile. Nimic nu scapă privirilor sale. Și în muzica lui răsună ecoul marilor chemări, se simte tensiunea încleștărilor decisive, se conturează imaginea implacabilului. Dar nici una din acestea nu reușește să zdruncine nepătimirea luminoasă care s-a coborît în el. Mai de neclintit decît pacea preclasicilor, ea se înrădăcinează totodată într-o zonă și mai profundă a sufletului decît aceea: zona la care dă acces experiența zguduitoare și revelatoare a cunoașterii de sine. Liniștea sufletului era posibilă la clasici deoarece eul nu pornise în explorarea propriilor sale străfunduri, unde dormitau forme și stihii de care el era străin; dar acest necunoscut, care oricînd putea irumpe, făcea foarte precar atît

Scanned with OKEN Scanner

de frumosul lor echilibru, şi toată evoluţia muzicii de la clasicism spre romantism nu exprimă decît treptata năruire a acestui echilibru sub presiunea străfundurilor trezite. Liniştea instaurată în opera lui Bruckner e aceea care urmează dominării, purificării şi luării în stăpînire a abisurilor din eu, o linişte pe care nimic n-o mai ameninţă; înălţimile ce ating parcă tăriile se reflectă în adîncuri fără fund, făcînd ca noua linişte să se înfăţişeze cu o dimensiune nouă. Omul stă în faţa marilor probleme — destinul, moartea, eternitatea — limpezit asupra propriei sale entităţi ca şi asupra infinitului. Este liniştea cea profundă, puternică, biruitoare. Înţelegeţi acum de ce am spus că Bruckner ne oferă cheia romantismului? Întreaga sa muzică ne transmite acest mesaj: „Nu poate avea trăinicie şi nu ne deschide orizonturile supremei cunoaşteri decît liniştea călită în focul marilor încercări ale sufletului care porneşte la căutarea de sine. Sublima linişte a vechilor maeştri *trebuia* să se piardă, pentru ca să poată avea loc experienţa indispensabilă descoperirii adevăratei linişti, prin care marile taine ale existenţei încep să-şi dezvăluie sensul. Faţă de aceasta, beatitudinea de odinioară era doar o presimţire şi o promisiune a unei beatitudini reale şi durabile. Splendidul ideal al preclasicilor este ţinta precisă, aşezată în faţa omului pentru ca el să ştie încotro să se îndrepte. Dar drumul către ea trece prin prăpăstiile lăuntrice a căror străbatere muzica secolului 19 a trăit-o cu atîta angoasă. Va ajunge la ea cel care nu se va teme să înainteze, dîrz în faţa primejdiilor, prin întunericul tulburător din suflet.“ De acolo ne vorbeşte Bruckner. Solemnitatea triumfătoare, atît de proprie muzicii lui, este strigătul de victorie al celui căruia i-a fost dat să treacă dincolo de înfricoşetoarele prăpăstii, să ajungă la adevărata esenţă a sufletului uman, la stratul ultim al acestuia, unde domneşte o linişte fundamentală. Celor ce încă bîjbîie prin tenebrele şi rîpele cumplitei coborîri în adîncuri, strigătul brucknerian de victorie ar trebui să le dea curaj şi forţă.

6. Singurătatea: binecuvîntare? blestem?

Întîlnim foarte frecvent în sonatele şi cvartetele lui Beethoven următoarea evoluţie sufletească, exprimată în succesiunea intens contrastantă a mişcărilor: după o dezlănţuire în afară, sub imboldul irezis-

Scanned with OKEN Scanner

tibil al dorinței de contopire cu cei din jur și cu felul lor de a se bucura de viață — o retragere de obicei plină de melancolie, în cea mai adîncă intimitate, retragere sub semnul oboselii și regretului, luminată doar de speranța regăsirii de sine. Și într-adevăr, interiorizarea meditativă care urmează acestor exteriorizări atît de istovitoare pentru suflet duce la restabilirea contactului cu adîncul luminos. Singurătatea este, cum vedem, sora mai mare a meditației. Doar în climatul ei devine posibilă îndreptarea privirilor spre interior, în ale cărui străfunduri liniștite ni se dezvăluie o altă imagine a propriei noastre ființe, strălucind peste toate vicisitudinile vieții și inaccesibilă lor, eul nostru superior, un fel de dublu purificat al conștienței cotidiene, sau mai bine zis prototipul pur al acesteia. Și atunci, ceea ce exterior arată a fi singurătate, în realitate și în fond se dovedește a fi prevestirea unei prezențe inefabile care ne umple viața și ne revarsă în suflet o indescriptibilă beatitudine. De aici sentimentul de planare în sfere paradisiace în unele meditații beethoveniene, ca cea din *Cvartetul op. 59 nr. 2.*

Dar tot Beethoven este cel care face experiența, nemaicunoscută precedesorilor, a singurătății ca povară greu apăsătoare peste suflet. Biografic, situația se prezenta, comparativ, în felul următor: pe patul de suferință, care avea să-i fie și cel de moarte, lăsat singur de o soție destul de frivolă, Mozart nu numai că nu suferă de singurătate, dar se simte mai mult ca oricînd inundat de lumină, și această lumină se va răsfrînge asupra *Recviemului* său; înconjurat de o sumedenie de prieteni și admiratori, Beethoven, nemulțumit totuși, tînjește necontenit după o ființă afectuoasă și devotată care să-i stea permanent în preajmă, iar cînd nepotul său, descreieratul Karl, îi dezamăgește așteptarea, e cuprins de acea mortală deznădejde care i-a precipitat sfîrșitul. Atît de contradictoriul „Titan" avea să ne pună și pe acest plan în fața unei inconsecvențe: cel care, în singurătatea meditativă, se regăsea sub semnul sublimului etern din el însuși, este unul și același cu cel căruia această singurătate meditativă îi umple sufletul de tristețe infinită. Adagioul ultimului său cvartet nu mai este o binecuvîntare a singurătății, ci pare a spune: orice ar face, vai, omul tot singur rămîne, și mai ales singur moare.

Conștiința luminoasă de sine, care înflorea sub soarele singurătății adînc interiorizate, este la Beethoven un ultim ecou al trecutului — al

Scanned with OKEN Scanner

acelui trecut atît de impresionant simbolizat de Bach, cel despre care Ana Magdalena spunea că se simţea aici ca străin şi în trecere, inima sa tînjind după lumea pe care în ceasurile de răpire o întrezărea şi auzea. Neliniştea tulburătoare pe care aceeaşi singurătate o făcea să se ivească în sufletul aceluiaşi Beethoven, este preludiul şoptit al suferinţei ce va să vină; suferinţa pe care o va simţi ridicîndu-se ameninţător în pieptul său, aidoma unor valuri furioase, insul certat cu singurătatea. Încă la Schubert, contemporanul lui Beethoven, aceasta începe a-şi dezvălui caracterul infernal necunoscut înaintaşilor, şi nici chiar lui Beethoven, a cărui înserare lăuntrică nu depăşea întristarea sau resemnarea, de altfel mai totdeauna senine. A se descoperi funciar singur, a-şi duce existenţa de unul singur, a se vedea în fine încă o dată condamnat la singurătate prin neînţelegere, toate acestea îl fac pe Schubert să se simtă ca un orfan şi un dezmoştenit pe această lume — sentiment cu acuitate încercat de el şi evocat în accente atît de deprimante în a doua parte a celebrei „Neterminata". Ce este omul? — se va întreba el. Un cerşetor după puţină tandreţe şi comprehensiune, după o prezenţă care să-l completeze. Dar tocmai celor mai buni şi mai puri, celor care s-ar dărui cu generozitate nelimitată, această prezenţă tandră şi comprehensivă le este refuzată. Viaţa se dovedeşte pentru ei o iarnă aspră prin care călătoresc fără a putea întîlni comuniunea dorită de sufletul lor decît în nălucirile imaginaţiei — din păcate prea puţin consolatoare. Şi atunci, inima respinsă, încetînd să mai nădăjduiască în posibilitatea unirii cu altă inimă, nu mai are altceva de făcut decît să-şi dorească intrarea în noaptea cea veşnică, şi cere sorilor de pe cerul său sufletesc să se stingă. Imaginea cu care se încheie *Călătoria de iarnă* a lui Schubert ne pune în faţa celui mai descurajant simbol al singurătăţii umane: cerşetorul care cîntă din flaşnetă stînd desculţ pe gheaţă şi aşteptînd zadarnic mila trecătorilor indiferenţi; calmul cu care pare să fie aici evocată această incomensurabilă suferinţă, nu are nimic din echilibrul clasic, e calmul acela pe care-l întîlnim doar în zona foarte îngustă dintre moarte şi nebunie. Căci într-adevăr, atunci cînd atinge paroxismul, suferinţa pe care o generează singurătatea devenită insuportabilă capătă o aparenţă de stranie linişte, ascunzînd un fond de tragedie sesizabil de către o intuiţie subtilă. E o linişte a oboselii esenţiale şi iremediabile, căreia cel mai mic efort îi pare dureros şi fără sens — oboseala evo-

Scanned with OKEN Scanner

cată de Mahler în partea intitulată „Singuraticul toamna“ din *Cîntecul pămîntului*. Aici, în această a doua parte îşi are rădăcinile imaginea în jurul căreia se va cristaliza cea de a şasea şi ultima parte a acestei simfonii mahleriene: moartea ca prieten consolator, cu ardoare dorit. Şi cel ce nu contenea să spună „ich bin müde“ (sînt obosit) e în fine şi el fericit, căci poate acum spune pămîntului, unde nu putuse găsi o mîngîiere, ceea ce de atîta amar de vreme aştepta să-i spună: Adio!...

Golirea singurătăţii de orice sens luminos are ca revers, la post-beethovenieni, profilarea înfricoşetoare a celui care, în meditaţia vechilor maeştri, se înfăţişa atît de consolator şi încurajator. Ideea unui al doilea eu prezent în om dă fiori, de care conştiinţa romantică se teme tot mai mult. Se teme deoarece acest „celălalt eu“ îi apare ca o prezenţă bizară, ostilă şi deci nedorită, ca în „Dublul“ lui Schubert; sentimentele născute prin presimţirea existenţei lui sînt înrudite cu cele ce însoţesc gîndul la „regele ielelor“, căci probabil acel dublu trebuie să fie şi el o entitate fantomatică funest prevestitoare. Va părea deci cît se poate de firească, din punctul de vedere al unei asemenea conştiinţe, fuga de singurătate. Este experienţa pe care o descrie Ceaikovski în *Simfonia a patra*, experienţă pe care a ţinut s-o precizeze şi programatic în cunoscuta explicaţie din scrisoarea către Nadejda von Meck. Ce se întîmplă acolo? În ultima mişcare, eroul vrea să uite de sine, să evadeze din această singurătate pe care — prin felul său de a trăi şi gîndi — a transformat-o într-o temniţă. Şi porneşte spre mulţime, spre acea mulţime care se bucură de viaţă tocmai pentru că nu a căpătat deprinderea incomodă a introspecţiei, aducătoare de atîtea întrebări şi nelinişti. Şi se afundă în acest torent al veseliilor simple cu speranţa că îi va spăla sufletul de marile lui tristeţi. Dar în mijlocul frenezie generale el se vede şi mai chinuitor năpădit de sentimentul singurătăţii, forma în care i se arată acesta este acum ameninţătoare, iar sufletul se trezeşte în faţa lui mai slab decît se simţea în izolarea lui de altădată — dureroasă, e drept, dar cel puţin pură. „Pleacă dintre noi, n-ai ce căuta în mijlocul nostru cu problemele tale!“ — aşa s-ar putea formula dezamăgitorul deznodămînt al experienţei pe care o face cel ce vrea să uite în mod laş de sine, să fugă de întrebările din el, în loc să înfrunte singurăteatea meditativă, cu tot ce are ea neliniştitor, pentru a da de forţele cu care ea îi înzestrează pe cei curajoşi şi răbdători. Eliberarea de sentimentul singură-

Scanned with OKEN Scanner

tăţii prin cufundarea în valurile existenţei exterioare este aşadar o iluzie, şi cu cît această existenţă exterioară e mai zgomotoasă, cu atît va fi mai violentă şi mai pustiitoare revenirea acestui sentiment. Marele oraş modern e cadrul care, prin trepidanta, pestriţa şi ispititoarea lui agitaţie, face să apară în cel naiv speranţa că acolo, în vîrtejul dătător de plăcute ameţeli, va scăpa de demonul din suflet. Dar tocmai acest vîrtej — căruia personajul atît de semnificativ al „mandarinului miraculos" i se abandonează cu voluptate — va fi adevăratul demon pentru suflet, şi încă un demon pe care Bartók ţine să-l prezinte ca pe un vampir ce suge pînă la ultima picătură sîngele nefericitei victime. Cumplita moarte a mandarinului — ucis sadic tocmai de cei în a căror promiscuitate coborîse — este de un simbolism mai mult decît transparent. Dacă în climatul izolării singurătatea este greu de suportat, în mijlocul celor care-ţi sînt spiritualmente străini sau ostili suferinţa pricinuită de ea devine tragică şi conduce implacabil la dezastru.

Dar ce s-a putut petrece în sufletul muzicii pentru ca singurătatea să devină un spectru şi un coşmar? De ce înainte această problemă nu exista? Ce forţe negative au intervenit prin Beethoven, cel cu care a apărut în muzică sentimentul apăsător al singurătăţii umane? Într-adevăr, o evoluţie de cea mai mare însemnătate se produsese între muzica vechilor maeştri, în care nici măcar presentimentul acestei nefericiri nu exista, şi muzica de după Beethoven, chinuită pînă la exasperare de gîndul că omul este un orfan, un dezmoştenit, un zvîrlit în lume. Muzica trebuise să îndure toată această degradantă metamorfoză —ceea ce echivala cu o dureroasă jertfire a cereştilor limpezimi ce-i alcătuiau esenţa — pentru ca să ofere omului oglinda propriei lui drame, pentru ca deci, prin suferinţa trăită şi exprimată de ea, omul să înţeleagă cele ce se petreceau în propriul său suflet. Ce dramă evoca ea? Aceea a eclipsării eului superior din om. Omul se cufunda tot mai mult în uitarea de sine, iar Sinea este principiul nobil, generator de forţă spirituală din fiinţa noastră. Şi omul uită de Sine, deoarece în amintirea lui se întunecă crescînd conştiinţa adevărului că în el trăiesc două entităţi sufleteşti — una care-l îndeamnă spre înalturi, alta care îl trage în jos. Faust este unul din ultimii care simt dualitatea interioară. Pe el însă constatarea aceasta deja îl neliniştește, deja îl face să sufere: „Zwei

Seelen wohnen, ach, in meiner Brust!" adică: „Două suflete sălăşluiesc, vai, în pieptul meu!" Doar un pas îi mai rămîne să facă pentru ca să se smulgă din acest cleşte şi să se refugieze în comoda iluzie că în el nu mai există şi un altul. Şi omul post-faustian va opta — din lipsă de forţă şi abnegaţie — pentru eul său inferior care-l îmboldeşte să iasă din sine, să se abandoneze exteriorităţii şi efemerului. Dar refugiul în această psihologie pe care o voia confortabilă îşi dădu foarte repede în vileag caracterul său iluzoriu. Căci întregirea pe care trebuia s-o găsească în mod firesc şi în primul rînd pe plan lăuntric, omul începu s-o caute acum în afara lui, iar căutarea aceasta se dovedi generatoare de mult mai mari suferinţe decît cele de care fugise. Şi aşa se născu sentimentul dezesperant al singurătăţii. Omul s-a descoperit singur din momentul cînd a fost părăsit de curajul cunoaşterii de sine. Nu mai suporta singurătatea exterioară pentru că de fapt nu se mai suporta pe sine însuşi, cel care, prin înstrăinarea de celălalt din el, se hărăzise unei triste singurătăţi interioare. El a început atunci să se lamenteze blestemînd condiţia umană în general, în loc să blesteme şi mai ales să învingă slăbiciunea care-l făcuse să caute afară ceea ce înainte de toate înăuntru trebuie găsit şi statornicit. Căci *singurătatea nu există.* Ea este născocirea unei anumite neputinţi umane, fantoma apărută în calea celor ce s-au pierdut de ei înşişi. Dacă această născocire, această fantomă au aparenţă de realitate, este numai pentru că sufletul le-o conferă, în rătăcirea în care a ajuns el prin dezlipirea de centrul lăuntric. Cîtă vreme însă omul nu se întregeşte în interior, degeaba caută el consolare în afară: tot singur, neîmplinit se va simţi. Totodată orice iubire născută din fuga de sine, din teama de a fi cu sine însuşi, este o iubire egoistă, o pseudoiubire, cum este în fond aceea a lui Tristan, cu toată învăpăiata ei exaltare. Poate iubi în sensul adevărat al cuvîntului, adică acela al comuniunii şi dăruirii generoase, pure, doar cel care a biruit singurătatea lăuntrică şi a trecut dincolo de ea, spre acel sublim alter-ego cu care se uneşte şi se întregeşte. Un asemenea suflet nu se va mai apropia de alt suflet din dorinţa meschin interesată de a nu se mai simţi singur, de a scăpa de plictiseli şi spaime, de a-şi mobila cu lucruri din afară spaţiul interior pustiu. Iubirea lui nu va cere nimic şi nu va mai cunoaşte iadul în care trăieşte Tristan: va fi doar dăruire şi bucurie. Aceasta era vestirea cea bună pe care muzica de dincolo de timpuri o aducea omului prin Anton Bruckner,

Scanned with OKEN Scanner

în momentul cînd sentimentul singurătăţii începuse să capete înfăţişare macabră. Cu o forţă care înmănunchea spiritul beethovenian şi cel wagnerian, el nu va tinde în cele nouă simfonii ale sale decît să-l impulsioneze pe om spre înălţimile salvatoare din el, a căror splendoare o descrie grandios. „Omule recucereşte-ţi propriile-ţi piscuri din suflet şi te vei elibera de tragica amăgire a singurătăţii". Acesta a fost mesajul lui Bruckner. Dar, din păcate, nimeni nu e privit ca profet în ţara lui: aşa se explică surzenia contemporanilor şi atîtor urmaşi la acest apel. Lipsa de curaj a făcut ca ridicării mîntuitoare spre lumină să-i fie preferată afundarea mai departe în existenţa infernală. Eroul principal al muzicii de avangardă vrea să audă în jurul său cît mai mult zgomot, doar-doar va înăbuşi chemarea din interior, dar nu reuşeşte decît să intensifice înnebunitor sentimentul că e singur pe lume, funciar şi iremediabil singur. Acestea sînt „pustiurile" de care vorbeşte atît de dezolant muzica lui Edgar Varèse. Căci în *Déserts* a vrut să exprime nu peisajul exterior nepopulat, ci ceea ce el numeşte „singurătatea esenţială a omului". Dar nici pentru prizonierii infernului sau rătăcitorii prin pustiuri partida nu este pierdută. Gălăgioasele deşertăciuni după care aleargă, cu urmări atît de dezastruoase pentru sufletul lor, vor putea acoperi temporar dar niciodată nu vor putea stinge acea chemare a înălţimilor căreia i-au dat glas Bruckner şi puţinii care au avut această revelaţie: „Omule, nu eşti singur! Cunoaşte-te! Regăseşte-te!"

7. Speranţa — izvorul vitalităţii spirituale

Ideea de speranţă şi speranţa ca problemă reprezintă o apariţie relativ recentă în sufletul muzicii. La compozitorii dinainte de clasici n-o întîlnim, deoarece necesitatea ei nu era şi nu putea fi simţită de cei care trăiau în certitudine, în seninătate, în împăcarea cu viaţa, cu eternitatea, cu ei înşişi. Imaculatele frumuseţi ale renaşterii şi preclasicismului exprimau nu numai (şi poate nu atît) un moment istoric al societăţii europene, cît un stadiu de evoluţie sufletească a omului în general: acela cînd viaţa lui lăuntrică nu se vedea primejduită de forţe a căror înfruntare să necesite apelul la speranţă ca la o sursă de energii spiri-

Scanned with OKEN Scanner

tuale. Pentru ce să speri cînd eşti în plină beatitudine şi ştii că aceasta e o beatitudine independentă de vicisitudinile vieţii exterioare şi deci indestructibilă? Nu înseamnă că, personal, compozitorul nu putea să treacă prin crize care să-l zdruncine şi să-l oblige la efortul de a-şi croi cu orice preţ drum spre lumină, efort indispensabil ieşirii din marasm. Unii, ca de pildă Gesualdo şi Monteverdi, au cunoscut chiar crize teribile în care adesea se vede anticiparea experienţelor sufleteşti moderne. Dar ei nu lăsau să transpară în muzica lor decît cel mult un vag ecou al acestor crize personale, coloritul general rămînînd în mod statornic luminos. Chiar acest Gesualdo da Venosa, pe care expresionismul şi l-a revendicat ca precursor, vorbeşte despre disperare şi moarte mai mult prin textul madrigalelor sale decît prin muzica propriu-zisă, a cărei, cromatizare aduce unele umbre dar în nici un caz neguri. Compozitorii acelor timpuri simţeau şi ştiau că menirea lor nu e de a face din creaţie o autobiografie, o confesiune: o asemenea menire avea să se impună muzicii doar odată cu romantismul. Deocamdată rostul muzicii culte europene, nu prea de mult ivită, era să sugereze într-un tablou rezumativ destinul sufletului uman în general, pentru ca omul, aflat pe atunci în faţa unor grele încercări şi sumbre prevestiri, să devină conştient de ceea ce este el în esenţialitatea sa, şi deci mai înarmat. Căci într-adevăr aceasta este raţiunea superioară pentru care s-a constituit atît de tardiv limbajul muzical european. Ca artă eminamente spirituală, muzica era destinată să pună în faţa conştiinţelor imaginea a ceea ce este în fondul său şi ce a devenit sufletul omenesc. Băteau la uşă timpurile noi, acelea care aveau să aducă impulsuri prometeice dar şi experienţe devastatoare acestui suflet. Era cît se poate de necesar ca, în faţa primejdiilor ce se conturau, omului să i se spună cine este şi încotro se îndreaptă, pentru ca nu cumva prins de vîltoare, să se piardă, să se înstrăineze de sine; iar această limpezime nu putea fi nicăieri mai pur realizată ca în arta venită pe lume ca cea mai spirituală dintre toate surorile ei: Muzica. Ei bine, portretul pe care-l degajă muzica dintre *Ars antiqua* şi preclasicism (adică dintre secolele al XIII-lea şi al XVII-lea), este acela al sufletului încă nezdruncinat în verticalitatea sa profund spirituală şi aflîndu-se de aceea mai presus de antagonismul disperare-speranţă. În secolul al XVII-lea omul european e deja intrat în criză, şi compozitorul îl urmează într-o bună măsură, dar misiunea muzicii este, în această etapă, nu de a reflecta

Scanned with OKEN Scanner

criza, ci de a-i opune rezistență prin evocarea limpezimilor originare și ideale ale sufletului uman. Compozitorul este adînc impregnat de sentimentul acestei misiuni și nu poate concepe ca nefericirile sale intime să întunece chipul artei sale. Tocmai această identificare cu misiunea — obiectivă și luminoasă — a creației sale, îi dă puterile sufletești necesare ca să se ridice, încrezător, deasupra încercărilor prin care trece propriul său suflet, din ce în ce mai puțin echilibrat. Aceasta este obîrșia acelei seninătăți surîzătoare cu care Mozart vorbea, în scrisorile sale, despre moarte, așteptînd-o ca pe un prieten, și convins că va trece prin ea ca peste un prag spre o sublimă și foarte reală nemurire. „Lux aeterna" pe care o cînta în *Requiem* era pentru el o certitudine. La ce i-ar trebui speranța, cînd are deja aici, și chiar pe patul de suferință, lumina lumii însăși, concentrată în sufletul său angelic? Muzica sa vine din zone de dincolo de speranță.

Beethoven se simțea chemat să exprime o formă încă și mai înaltă a forței spiritului uman. O formă din care să iradieze extazul fără precedent al creaturii ce descoperă în sine energii demiurgice. Căci, în timp ce antecesorii exprimau un om al cărui echilibru provenea din sprijinirea pe Divinitate, Beethoven evocă pentru prima oară omul care vrea să-și găsească reazem în el însuși. Și ceea ce năzuiește să proslăvească este mai ales bucuria incomensurabilă a acestei ființe umane de a se ști atotputernică și liberă; simfonia trebuie să fie pentru el un cînt al bucuriei frenetice de a trăi. Pentru un suflet ajuns atît de sus și care se simte scăldat în razele fericirii pămîntești, s-ar părea că este și mai puțin nevoie de speranță. A se autoîncuraja cu speranțe este nedemn de puterea zeească pe care o simte clocotind în el: cu atît mai mult îndreptarea privirilor spre ceruri îi va apărea inadmisibilă semețului titan căruia îi plăcea să spună: „Omule, ajută-te singur!" Chiar în plină durere, omul trebuie să găsească puterea de rezistență în îndîrjirea sisifică a voinței sale, în conștiința mîndră de sine. Nu trebuie să se deducă de aici ireligiozitatea celui care scrisese — și cu o trăire atît de autentică — *Hristos pe Muntele Măslinilor* și *Missa solemnis*. Vreau numai să spun că misiunea lui Beethoven, într-o anumită măsură independentă și ea de biografia sa intimă, era de a înfățișa sufletul uman emancipat de supunerea sa față de Divinitate, supunere care — cum am văzut — însemna pentru cei vechi principalul temei al echilibrului lor spiritual. De ce n-ar fi posi-

Scanned with OKEN Scanner

bil — își va fi zis Beethoven — ca omul să-și dobîndească un nou și încă și mai măreț echilibru, cu punctul de sprijin în propriul său eu? Fenomenul spiritual evocat de Beethoven este în mod neechivoc acela de răzvrătire împotriva cerurilor. Eroul simfoniilor sale este frate cu Prometeu și Lucifer. Iar dacă posteritatea l-a supranumit pe compozitor „titanul", este pentru că a simțit în opera lui ceva din ceea ce trebuie să-i fi însuflețit pe legendarii răzvrătiți ai timpurilor mitologice.

Iată însă că acestui temerar erou al spiritului, viața — a cărei desfășurare se dovedea imprevizibilă — îi scoate în cale realități de a căror strășnicie nu ținuse seamă reprezentîndu-și grandioasa ascensiune. După cum nu-și dăduse seama cît de fragilă îi este încă această interioritate pe care voia să se bizuie acum în mod exclusiv și a cărei rezistență se arăta foarte limitată. Și pe cel ce se visa campion și cîntăreț al bucuriei, îl năpădesc melancolii copleșitoare, melancolii ce nasc întrebări cărora recitativul instrumental din unele sonate le dă un caracter angoasat; iar din neliniștile stîrnite, furtuni devastatoare se dezlănțuie, ca în finalul *Appassionatei*, aducînd imaginea unui neant pe jumătate izbăvitor, pe jumătate înfricoșător. Era inevitabil ca misiunea de a exprima crize cum sufletul muzicii nu cunoscuse pînă acum, să fie resimțită de Beethoven ca o povară insuportabilă. Gîndul sinuciderii și *Testamentul de la Heiligenstadt*, izvorît din acest gînd, reprezintă geamătul deznădăjduit al omului în a cărui ființă trăia destinul muzicii însăși, destin ce tocmai atunci făcea cotitura lui spre tragedie. Și nu numai psihicul lui Beethoven se vede pus la o încercare fără precedent, dar și tot biologicul din el, care se simte paroxistic tensionat și, în punctele mai slabe ale sale, începe să trosnească. Surzenia reprezintă unul din ravagiile pe care evoluția din ce în ce mai furtunoasă și mai dezechilibrată a muzicii le făcea într-un biet trup omenesc, insuficient pregătit și înarmat să fie purtătorul unui asemenea destin.

Dar Beethoven pare a se afla sub oblăduirea unor legi care, împovărîndu-l cu misiunea de a duce în inima lui toate suferințele muzicii, îl înzestrau și cu mijlocul de a rezista furtunoaselor lor asalturi. Acest mijloc se numea *nădejdea*. Cu Beethoven și prin încercările lui sufletești și-a făcut ea apariția în muzică. Ne aflăm în momentul cînd ceea ce pentru compozitorii de pînă acum reprezenta o misiune obiectivă, adică relativ independentă de problemele lor personale, se unea pînă la iden-

Scanned with OKEN Scanner

tificare cu necesităţile intime ale omului care crea. Cu Beethoven, expresia muzicală începe să devină autobiografie, mărturisire, iar speranţa este expresia acestei transformări. Căci în operele lui e vorba nu numai de speranţa care încolţea în sufletul muzicii ci, şi poate mai ales, de speranţa apărută salvator în sufletul compozitorului însuşi. Am putea spune că muzica a cunoscut acest nou sentiment deoarece Ludwig van Beethoven — omul avea vitală nevoie de ea pentru a-şi duce pînă la capăt misiunea. Ba mai mult, muzica însăşi, ca entitate şi în totalitatea ei, devine o sursă de speranţă pentru acest mare nefericit care nu cunoaşte o altă mîngîiere pentru disperările sale decît comuniunea cu ceea ce el numeşte „Apollo şi muzele". De acum înainte, autoexprimarea compozitorului va face corp comun cu destinul muzicii. Evoluţia de aproximativ cinci secole a acestei arte ajunsese la punctul în care spiritualitatea evocată de ea, în continuă întunecare, coincidea cu sufletul uman aşa cum arăta el la începutul acestui atît de convulsionat secol 19. Exprimîndu-se pe sine, compozitorul ştie că exprimă destinul muzicii însăşi, că de puterea sufletească pe care o dovedeşte depinde evoluţia viitoare a muzicii. Dar, cum vom vedea, compozitorul avea să se lase pradă mai mult slăbiciunilor din el.

E de un fel deosebit această primă speranţă al cărei glas se aude în muzică, speranţa beethoveniană. Ne apare uneori colorată de resemnare — sentiment cu obîrşie mai mult biografică, adică în sufletul celui ce ştia că nu-i sînt date bucuriile obişnuite ale celorlalţi; el e cel care spune atît de semnificativ ultimul cuvînt în ultima din sonatele pentru pian. Alteori — ca în „Agnus Dei" din *Missa solemnis* — cel semeţ şi demiurgic ne apare într-o postură de-a dreptul de necrezut: aceea a unei coplesite umilinţe — autopedepsire pentru trufia luciferică a cutezanţelor sale. Este poate sursa cea mai fecundă de speranţă, şi încă a unei speranţe purificate de orice iluzie prea omenească. Din această sursă ţîşneşte, cu inegalabilă splendoare, acea uriaşă nădejde în coborîrea cerurilor pe pămînt, pe care o va glorifica în *Simfonia a noua*. Pe cît de subiective şi autobiografice erau accentele de resemnare şi umilinţă, pe atît de universal-uman este acest fel de a spera: căci Beethoven nădăjduieşte aici pentru semenii săi, iar nu pentru sine, cel deja în pregătire pentru marea călătorie. Aceasta este traiectoria beethoveniană tipică: asaltul

Scanned with OKEN Scanner

înălțimilor-deprimarea paralizantă-căința udată de lacrimi-nădejdea purificată-contopirea cu infinitul.

Toată evoluția post-beethoveniană a muzicii e un dialog — ce se transformă uneori în duel — între nădejde și deznădejde. Merg amîndouă într-o continuă amplificare, ca și cum s-ar stimula reciproc. Cînd prăbușirea lăuntrică pare mai dezastruoasă, atunci țîșnește mai impetuos — ca din noaptea unui „De profundis clamavi" — săgeata gîndului însorit care străbate toate negurile, făcînd ca peste suflet să se aștearnă o încredere liniștitoare. Ajuns la această suprafirească lumină, sufletul nu întîrzie însă să se lase cuprins de îndoială: nu țin de iluzie toate aceste avîntări spre ideal din care se alcătuiesc speranțele noastre? Și, din incapacitatea menținerii pe strălucitoarea culme, necontenitele rostogoliri care aduc atîta marasm în sufletul romantic, și de a căror mortală primejdie doar o nouă relansare spre înălțimi etern albastre îl salvează. E adevărat că, pe măsură ce romantismul înaintează și se transformă în postromantism, imaginea speranței se amplifică, dar totodată se adîncește sfîșierea interioară pe care o generează neputința sufletului de a rămîne ferm implîntat în speranță. Vă imaginați în ce contradicție cu sine însuși trebuia să se simtă un Wagner, a cărui conștiință era un adevărat teatru de luptă: forțele ce se înfruntă par amîndouă atît de puternice și atît de convinse de adevărul lor, încît pur și simplu nu poți spune ce-i este mai profund caracteristic lui Wagner: atracția spre acest infinit negativ care este neantul, sau dorul după infinitul pozitiv al eternității? Bruckner, apariție cu totul surprinzătoare, a venit pentru a încuraja și susține, prin neumbrita lui fervoare spirituală, efortul oscilant al celor ce tindeau spre speranță; făcînd din viziunea mereu netulburată a luminii și eternității piatra indestructibilă a întregii sale creații, el aducea un mesaj de o excepțională însemnătate.

Se pare însă că apelul funest al deznădejdii acționa într-un mod mai autoritar, mai irezistibil asupra conștiințelor artistice. Postromanticii încep să uite că, dacă crizele celor dinaintea lor nu avuseseră urmări dezastruoase și degradante pentru suflet, faptul se datora tocmai digului care, prin speranță, se ridica în fața sălbaticelor stihii demonic dezlănțuite. Speranța răsărită în conștiința artistică și rezistînd acolo ferm, trimitea influxuri dătătoare de vitalitate în întreaga ființă a omului care compunea. Mi se pare foarte semnificativ că Ceaikovski moare în plină

Scanned with OKEN Scanner

floare a vîrstei, la numai două luni după ce-şi terminase „Patetica“: era în istoria simfoniei prima încercare de a da ciclului muzical o încheiere dezolantă, lugubră, în care tradiţionala speranţă încetase a mai licări. Cînd Ceaikovski-artistul îşi înmormînta speranţele, pregătea implicit mormînt omului, în sensul cel mai direct al cuvîntului. Experienţa sa a fost repetată la mai puţin de două decenii de către Gustav Mahler. Bineînţeles cu acelaşi rezultat: de cum i-a slăbit puterea artistică de a întrezări în depărtări transcendente idealul încurajator, omul — încă şi mai tînăr decît Ceaikovski — se prăbuşi. Destinul nici nu i-a mai lăsat răgazul să termine acest imens cînt funebru care este *Simfonia a zecea* şi pe care o ascultăm azi ca pe o „simfonie neterminată“. În timp ce Ceaikovski, în „Patetica“, făcea din întunecarea speranţei sfîrşitul inevitabil al tuturor avînturilor, Mahler încerca să construiască întregul edificiu (al unei simfonii ce se anunţa iarăşi monumentală) pe imaginea pustiirii interioare. Unei asemenea construcţii — în cazul unui spirit ca Mahler — nu se putea şi nu trebuia să-i fie îngăduit a continua.

Şi totuşi această funestă tentativă avea să fie peste puţin timp dusă pînă la capăt. Schoenberg e cel căruia îi revine tristul merit. Ca pentru a nega ceea ce izbutise atît de magistral şi încurajator contemporanul său mai vîrstnic Brunckner, el îşi va mobiliza toate energiile spre a face din nesperanţă, din deznădejde, temelia unui nou fel de a vedea existenţa, de a compune. Începe prin a o face cu discreţie, ca în diafana lui lucrare de tinereţe *Noapte transfigurată*, dominată de o suavă resemnare, dar evoluează rapid spre viziunea coşmarului care paralizează în om orice facultate de a întrezări lumina, şi cu cele *Cinci piese pentru orchestră op. 16* şi monodrama sa *Aşteptare* inaugurează acea apologie morbidă a groazei care este expresionismul. Lăsarea nopţii totale peste sufletul muzicii — al cărei destin era purtat şi dirijat acum de către acest Arnold Schoenberg, compozitor de epocală şi tragică importanţă — aducea după ea un fenomen de o gravitate fără precedent: dezagregarea structurilor fundamentale ale acestei arte. Schoenberg încearcă să salveze situaţia preconizînd un nou sistem — faimoasa dodecafonie. Dar salvarea era pur formală, sufletul muzicii rămînea mai departe în noapte. Căci, aşa cum era conceput, noul sistem făcea absolut imposibilă sugerarea luminii dătătoare de speranţă. Căci dodecafonia e legiferarea rigidă şi inumană a întunericului. Speranţa totuşi nu poate fi ucisă, căci ea

Scanned with OKEN Scanner

ține de însăși esența sufletului uman: „Nu-mi pot imagina o inimă bătînd à la Schoenberg“ spunea cîndva Călinescu. Și într-adevăr, chiar în conștiința celui care crezuse că a ucis-o, speranța își arăta supraomeneasca ei putere de a rezista. Ultima perioadă a lui Schoenberg e sub semnul acestei căutări a drumului spre lumină de care pe vremuri se dezisese, căutare la care face aluzie și în unul din ultimele sale articole, intitulat atît de semnificativ „On revient toujours“. Dar, vai, sensibilitatea atît de profund rănită, viciată, amputată a bătrînului compozitor, parcă s-a dezvățat a mai privi surîzător spre lumina din depărtări. Viziunea încrezătoare cu care vrea să termine *Supraviețuitorul din Varșovia* aduce, e adevărat, accente de bărbăție, dar nu are nimic purificator. Deși speranța încă trăia în sufletul lui, ceva esențial murise totuși în el.

Celor mai înțelepți dintre moderni, experiența lui Schoenberg le-a dat mult de gîndit, căci i-a pus în fața a ceea ce ar putea deveni moartea sufletească a muzicii. Ei au făcut, în linii mari, precum Honegger în finalul *Liturgicii* sale: au folosit tot ceea ce fenomenele de dezagregare atonală le puteau oferi pentru evocarea primejdiilor ce pîndesc sufletul omenesc și a calamităților care se abat asupra lui, dar nu pentru a le savura morbid ci pentru a proclama că mai puternică decît ele și mai presus de ele este capacitatea omului de a crede, a spera și a iubi.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

MUZICA ÎN FAȚA LUI „CE ESTE IUBIREA?“

1. Triumful sumbru al neiubirii

Din ce e alcătuit sufletul muzicii? Dacă ne vom orienta după acele opere ale ei în care acest suflet ne apare într-o formă nepervertită, vom spune: din meditație și iubire. Muzica există pentru a ne aminti — prin sublimul melodiilor și armoniilor ei — că menirea omului este să contemple spiritual și să se dăruie cu generozitate. Dacă am privi însă și mai în adîncul ei, acolo unde se află unitatea primordială, am putea spune — însușindu-ne în felul acesta definiția lui Wagner — că totul e reductibil la iubire, că muzica este prin excelență arta iubirii. Căci, înțeleasă în sensul ei cel mai elevat și mai desmărginit, iubirea presupune ca treaptă premergătoare contemplarea spirituală, adică meditația. Numai cel care a cunoscut liniștea abisurilor din el și a privit extatic infinitul, numai acela se va dărui cu abnegație și noblețe, și mai ales va avea ce să dăruie. Da, muzica este arta iubirii.

Muzicianul modern, și în special cel de avangardă, poate foarte bine înțelege că muzica este o construcție intelectuală, că ea exprimă procese meditative (în meditație el văzînd însă un act nu atît spiritual, cît speculativ, nu atît contemplativ, cît silogistic). Dar o interpretare a muzicii ca expresie sau chintesență a iubirii i s-ar părea o fantezie romantică, un joc verbal. Va accepta că o operă cu subiect erotic poate ilustra adecvat sentimentele de acest gen ale personajelor, dar va preciza că ea

Scanned with OKEN Scanner

reflectă erosul tot aşa cum reflectă furia, demenţa sau desperarea. Şi totuşi nu se spune — deşi, în treacăt fie zis, unei anumite muzici moderne o asemenea etichetă nu i-ar fi nepotrivită — că muzica este arta furiei, demenţei sau desperării. Nici o bază logică nu poate fi găsită definirii muzicii ca artă a iubirii, pentru cel ce o priveşte din unghiul de vedere al mentalităţii moderniste. Într-adevăr, făcînd o echivalenţă între muzică şi iubire, unde şi-ar mai găsi loc, în cadrul ei, producţia lui Pierre Boulez, cel care vedea în interpretările de acest gen „o optică mărginită, care-şi tîrăşte viaţa sub semnul unei derizorii degradări a romantismului".

Trebuie să recunoaştem că, din punctul de vedere al mentalităţii lui, muzicianul de avangardă e întru totul îndreptăţit să gîndească în felul acesta. Căci muzica modernă cu caracter experimental este pradă acelei forţe sterilizante care se manifestă prin intelectualism. Gîndirea componistică a timpului nostru este dominată şi devorată de acest demon care o face să-şi vadă rostul într-o raţionalizare tot mai mare a expresiei, îndemnînd-o să recurgă în acest scop chiar şi la ajutorul maşinilor de calcul. Procesul a început în preajma primului război mondial cu acel corset speculativ pe care Schönberg îl punea muzicii, obligînd-o să se supună dogmatismului dodecafonic. Trebuie însă precizat: nu dodecafonia năştea intelectualismul, ci intelectualismul era cel care folosea dodecafonia ca mijloc de pătrundere în lumea spiritual-afectivă a muzicii. Dacă un compozitor nu era de acord cu reforma schönbergiană, dar sufleteşte avea tot ce trebuie pentru ca prin el să se manifeste acest demon al intelectualismului calculator şi dezumanizat, muzica sa — rămînînd perfect tonală — devenea totuşi instrumentul acestei forţe. Este cazul lui Stravinski, compozitorul care, pe vremea cînd polemiza cu dodecafonia, declara ori de cîte ori i se oferea prilejul, că muzica nu exprimă nimic, ea fiind doar o punere în ordine temporală a unui şir de sunete. Cu Anton Webern, intelectualizarea muzicii atinge o culme foarte importantă: aceea de la care condamnarea expresiei umane intense şi vibrante poate să fie auzită de foarte mulţi compozitori şi să determine convertiri la acest nou crez estetic; muzica lui Webern izbuteşte să obţină acest efect prin perfecţiunea organizării ei sonore, care scînteiază fascinant pentru cei ce tind spre aceeaşi lume a abstracţiunii glaciale. Evoluînd în sensul acesta, gîndirea componistică modernă e convinsă că se află într-un făgaş emina-

Scanned with OKEN Scanner

mente meditativ. În realitate ne găsim în fața unei transformări a autenticei meditații în construcție intelectual-speculativă. Nici urmă aici din tensiunea spiritual-incandescentă a interiorității cufundate în contemplarea lumilor superioare. Sublimul maeștrilor clasici și romantici e de domeniul amintirii care ne surîde trist din depărtări și spre care privim cu infinită nostalgie.

Trebuie să precizăm că toate regresele, căderile, rătăcirile muzicii de azi nu pot fi puse exclusiv în seama compozitorului modern; declinul spiritual al muzicii nu face decît să exprime o criză umană survenită în evoluția societății moderne, și îndeosebi a Occidentului; compozitorul se comportă ca un cronicar onest al acestor timpuri, ale căror mizerii le înregistrează cu fidelitate, ba uneori chiar ca printr-o oglindă măritoare, ca pentru a fi mai bine văzute. Dacă i se poate face un reproș, apoi acela privește slăbiciunea și pasivitatea pe care le-a arătat în fața crizei. Uitînd că în calitatea lui de iluminat — căci ce altceva înseamnă talentul și geniul creator? — el trebuie să fie un înainte mergător, s-a remorcat disoluției generale, în loc să facă tot ce supraomenește era cu putință pentru a-i opri cît de cît dezastruosul curs. Din ce în ce mai puțin rezistent sufletește, s-a lăsat el însuși afectat de criză și disoluție, iar ca urmare a încetat să mai fie un „iluminat". Ceea ce a contribuit în mod decisiv la întunecarea lui interioară este falsa problemă a inovației moderniste, a revoluționării limbajului, a experimentelor sonore. Și pe acest plan el s-a dovedit a sta la remorca vieții contemporane, convingerea sa că vorbește în numele viitorului și pentru viitorime nefiind decît o copilărească iluzie: într-adevăr, mania aceasta de a aduce mereu ceva nou, cît mai senzațional, în limbaj, manie care împinge spre o necontenită supralicitare de „revoluționarism", nu este decît imitarea unui anumit spirit competitiv — de esență comercială — care otrăvește atîtea domenii ale existenței sociale din vremurile noastre. Fuga după înnoirea exterior-sonoră este deci doar un aspect al înrobirii compozitorului de către criza lumii moderne, pe care n-a știut s-o domine de la înălțimea menirii lui sacre.

Cel mai dureros lucru în întunecarea spirituală a compozitorului modernist este însă faptul că acei confrați ai lui care vor să iradieze spre oameni puțină iubire aducătoare de lumină i-au devenit insuportabili. Aceștia, cum se exprima Boulez, „își tîrăsc viața sub semnul unei derizorii

Scanned with OKEN Scanner

degradări a romantismului": sînt compozitorii incapabili, chipurile, să gîndească la nivelul tehnic al veacului, bineînțeles boicotați și ridiculizați la festivalurile și congresele sau seminarele internaționale de muzică modernă. Nimic mai întristător în degringolada sufletească a compozitorului de avangardă ca sfidătoarea și răutăcioasa lui intoleranță față de cei care refuză să intre în nebuna competiție. Trăim sub semnul unei haotice răsturnări a valorilor firești, ceea ce falsifică criteriile, contrariază dureros sensibilitățile, produce complexe de inferioritate, creează conflicte inutile. Iată de pildă unul din „rezistenți", Francis Poulenc, neluat mai niciodată în considerație sau în serios la marile festivaluri ale avangărzii. Contemporanii lui mai tineri, mai radicali și mai bătăioși l-au privit de obicei cu superioritate, în cel mai bun caz cu condescendență (probabil din respect pentru vîrstă). Limbajul său, desigur, nu șochează și nu consternează, dar oare luminoasa efuziune a muzicii lui nu este infinit mai importantă și mai prețioasă decît extravagațele compatriotului și confratelui său Boulez? De ce există muzica și de ce se adresează ea omului? Ca să-i zgîndăre sistemul nervos și să-i scormonească inconștientul? Sau ca să reverse în el energii care să-l îndemne și să-l ajute a-și lua zborul spre înălțimile spiritului? Căci aceasta e dilema în care te vezi pus cînd *Ciocanului fără stăpîn* al lui Boulez îi opui o lucrare atît de antagonică — neavangardistă ca limbaj, dar atît de necesară și actuală prin mesaj — cum este *Stabat Mater* a lui Poulenc. Agresivitatea așa-zișilor inovatori față de așa-zișii tradiționaliști dezvăluie penibil, ca să nu zic demască, sursa spirituală viciată a inovațiilor lor: căci ele vin dintr-un suflet în care pasiunea furibundă a priorității, acaparării, succesului a sufocat generozitatea. Este chiar suspectă această agresivitate intolerantă, și ea îmi pare a exprima mai degrabă slăbiciune decît forță. Cu toate elogiile pe care presa mondială le aduce ultimelor sale ingeniozități, cu toată situația sa socială privilegiată, cu tot caracterul dictatorial al organizațiilor muzicale de care e stipendiat, compozitorul de avangardă este nesigur pe sine și speriat. Această cenușăreasă care este muzica neluată în seamă a „tradiționaliștilor", îl neliniștește. Neliniștile sale sînt acelea ale conștiinței cuprinse de îndoieli și remușcări pentru drumul pe care a apucat, dar e incapabil să se întoarcă din acest drum. În intimitatea sa admite că toată evoluția lui poate fi o gigantică eroare, dar n-are curajul — căci cum am mai spus, este slab — să i se smulgă, și își continuă înain-

Scanned with OKEN Scanner

tarea prin noapte. Instinctul de conservare din el se manifestă nu prin căutarea luminii, ci prin înteţirea furiei cu care ponegreşte şi ia în derîdere pe compozitorul ce refuză să-i stea alături în această sinistră cursă. Pe vremea lui Beethoven şi Schumann, inovatorul era în minoritate, aparţinea unui fel de clasă asuprită, era de cele mai multe ori batjocorit; astăzi inovatorii, mai bine-zis autorii de muzică „experimentală", alcătuiesc majoritatea (de fapt, o formă mai distinsă a „turmei"), din asupriţi au devenit asupritori ai confraţilor şi ai bietelor noastre suflete, iar comentatorii — ştiindu-le de frică şi temători ca nu cumva să li se reproşeze insensibilitate sau incompetenţă — se întrec la rîndul lor în a le înălţa ipocrite ditirambe. Tot ce se petrece în muzica modernă de avangardă ţine de un singur cuvînt: neiubire.

Devine limpede, după această indispensabilă digresiune, de ce a avut loc degenerarea meditaţiei muzicale. Transformarea ei într-o construcţie speculativă rece şi fără viaţă este consecinţa golirii de acea iubire care reprezintă sufletul însuşi al muzicii. Compozitorul modern a pierdut simţul autenticei meditaţii, inseparabilă de împăcarea cu tine însuţi, cu ceilalţi, cu existenţa. Luaţi un adagio de Schubert, bunăoară cel din *Cvintetul în do major op. 163*. Indiscutabil că prima reacţie pe care o stîrneşte în ascultător este aceea de gravitate şi reculegere, ca în faţa unei reflecţii despre viaţă, ce planează foarte sus în ordine spirituală, iar în ordine psihologică forează în adîncuri tainice. Este într-adevăr o autentică meditaţie. Prin ce este însă meditativă această muzică? În nici un caz prin raţionalismul ei, sau — cum s-ar zice în limbaj la modă — prin logica structurilor. Ea ne pare profundă ca gîndire, deoarece exprimă deschiderea generoasă a fiinţei sufleteşti, ridicarea deasupra oricărei nelinişti şi contradicţii, contemplarea senină şi afectuoasă, pe scurt, năzuinţa de a iubi în sensul cel mai pur şi mai universal al cuvîntului. Iubirea e cea din care îşi trage capacitatea de zbor adevărata meditaţie. În sufletul care nu şi-a biruit conflictele cu el însuşi şi cu existenţa — fie măcar temporar —, nu se poate naşte reflexivitatea meditativă, sau dacă ceva asemănător se înfiripă, nici vorbă să-şi poată lua zborul (şi într-adevăr ceea ce este izbitor şi defineşte în mod penibil gîndirea modernă despre viaţă este faptul că nu are elan lăuntric, că se tîrăşte prin glodurile pozitivismului şi pesimismului, dar mai ales că a pierdut pînă şi amintirea sau nostalgia înălţimilor spre care sufletul ar trebui să

Scanned with OKEN Scanner

aspire, ca spre reala lui patrie). Stăpînit de principiul vrăjmăşiei — cu el însuşi, cu viaţa, cu cei ce-l ascultă dar pe care nu-i iubeşte — compozitorul modern nu poate atinge detaşarea, nobleţea şi limpezimea contemplaţiei spirituale. Asta face că, ori de cîte ori vrea să se lase în mod sincer purtat de gîndurile lui, acestea îl duc — amplificîndu-i neîncetat presimţirile şi obsesiile — spre orizonturi încărcate de neguri şi generatoare de spaime. La ce va recurge el atunci? Înciudat oarecum pe această gîndire care-i punea în mod tulburător în faţă imaginea propriei lui mizerii lăuntrice, va reţine din ea doar intelectul riguros şi insensibil şi, investind în el toate energiile fiinţei sale, îl va face despot peste gîndire, asupra căreia suflarea de gheaţă a intelectualismului va acţiona de acum înainte paralizant. Şi astfel meditaţia romantică, ajunsă în expresionism la paroxismul sfîşierii interioare, se transformă în construcţie speculativă. Mai întîi otrăvirea iubirii iar apoi instalarea brutală a neiubirii duceau la anihilarea principiului meditativ. Muzica de azi nu mai e în stare să-l înveţe pe om cum să-şi scruteze adîncurile, cum să găsească în interiorul său drum spre linişte şi lumină, căci nimeni nu poate fi încălzit şi cît de cît convins de matematicele, geometricele, ciberneticele pseudo-reflecţii ale compozitorului pe care a pus stăpînire scientismul modern. Şi să-l învinuim atunci pe bietul ascultător de atitudine retrogradă dacă, însetat de limpezimi profunde, nu aleargă la Boulez şi la Xenakis, şi nici măcar la Stroe sau Olah, ci la etern modernul Schubert? . . . Acela, înainte de a gîndi, iubea, şi gîndind, nu înceta să iubească. Iar dacă există ceva veşnic în cosmosul acesta, este iubirea . .

2. Iubire autentică şi iubire degradată

O definiţie a muzicii ca artă a iubirii poate fi de foarte mulţi acceptată, mai ales dacă lipsesc prejudecăţile de ordin intelectualist. Dar cînd s-ar pune întrebarea: „a cărei iubiri?“ — acordul n-ar mai fi atît de general, iar din el s-ar ivi puncte de vedere dintre cele mai divergente. Căci multe atitudini şi porniri sufleteşti se prevalează de numele iubirii — este de altfel cuvîntul cel mai prezent pe buzele noastre — dar prea se arată ele uneori contradictorii ca să le poţi considera ca izvorîte din aceeaşi

Scanned with OKEN Scanner

sursă spirituală. O rezolvare foarte operativă şi simplă ar fi aceasta: sînt mai multe feluri de iubire. Dar cel care a cunoscut iubirea ca foc purificator, ştie că asemenea clasificări sînt produsul sterp al acestei mortăciuni cu pretenţii savante care este intelectualismul. Iubirea este una şi indivizibilă. E forţa care ne desmărgineşte, ne scoate din cochilia limitatei noastre personalităţi, ne integrează elanurilor şi ritmurilor cosmice, ne umple de căldura care aduce sufletului dezgheţul dorit după hibernarea lui întru indiferenţă, ne inundă cu lumina mai presus de fire graţie căreia vedem ceea ce cu ochii trupului nu putem vedea: înţelesul tainic al lucrurilor, adică nepieritorul din ele. Cum să clasifici, să împarţi pe categorii, ceea ce alcătuieşte esenţa intimă a întregii existenţe (şi nu numai a celei umane)? Dar această supremă şi omniprezentă iubire se poate degrada, iar degradarea ei poate coborî atît de jos, încît să nu mai rămînă aproape nimic din splendoarea originară. Nu vom spune atunci că avem diferite forme de iubire, ci că acest indivizibil sentiment a suferit o metamorfoză care l-a desfigurat. Şi cu cît desfigurarea lui va fi mai mare, cu atît va fi mai mică autenticitatea lui. Iubirea nu poate fi deci decît autentică sau degradată. Acelaşi sentiment îi animă şi pe Parsifal şi pe Tristan, în ciuda aparenţelor de-a dreptul antagonice; dar ceea ce la Parsifal este esenţă pură, a fost acoperit la Tristan de tenebrele rătăcirii omeneşti; dacă adevărata iubire rămîne senină chiar în mijlocul celor mai mari tristeţi, iubirea cea înstrăinată de ea însăşi este convulsivă şi sumbră chiar cînd euforiile ei ating apogeul; dacă simbolul iubirii parsifaliene era natura suav surîzătoare din ziua de dureroasă amintire a Vinerii Mari („Karfreitagszauber“ . . .), pentru nefericita iubire tristanescă, simbolul care i s-a impus lui Wagner este acela al nopţii: noaptea care întunecă speranţele, noaptea inconştientului din care ies demonii instinctualităţii, noaptea care acoperă ruşinile din suflet şi de pe obraz, noaptea misterelor impure . . .

Tragica soartă pe care o trăieşte iubirea prin pîngărirea purităţii ei originare este tema fundamentală a muzicii wagneriene. Coborîrea acestei iubiri din înălţimi imaculate: iată sensul plecării lui Lohengrin din netulburatul Graal, pentru a se uni cu cei de jos. Paradisiaca existenţă contemplativă pe care o duce, nu satisface toate valenţele sufletului său. În ciuda impurităţilor ei — pe care, desigur, din depărtările Graalului el le vede mult micşorate — viaţa oamenilor obişnuiţi, pasio-

Scanned with OKEN Scanner

nal-fremătătoare, îl atrage fascinant. El ştie prea bine că aceştia sînt bîntuiţi de nenumărate nefericiri, dar tocmai conştiinţa acestei situaţii îl îndeamnă să coboare, căci ar vrea să-i învăluie mîngîietor în nobila sa compasiune. Şi, adus de lebădă, vine în mijlocul lor tocmai cînd ei sînt mai aprig aţîţaţi unii împotriva altora de duhul vrăjmăşiei. Simpatia cu care Lohengrin îi privise de sus, îşi găseşte un pandant în admiraţia cu care este întîmpinat. S-ar părea că va rezulta un armonios „modus vivendi", că încurajată de simpatia lui, admiraţia lor va rodi în puterea de a urca spre piscul spiritual de unde venise el. Dar, vai, telurícul se dovedeşte mai tare decît celestul. Asupra purităţii lui Lohengrin se năpusteşte coalizată mulţimea atîtor şi atîtor mizerii pe care el nădăjduise să le biruie prin generozitatea dăruirii lui de sine. Mai mult: propria-i puritate este grav primejduită de această ofensivă, redutabilă chiar şi pentru un înger; se grăbeşte de aceea să plece pînă nu-l părăseşte puterea lăuntrică de a se smulge acestei lumi. Şi pleacă plin de tristeţea de a nu fi fost înţeles şi urmat, de a fi constatat că fascinanta privelişte a căldurii umane fusese doar o funestă amăgire. Şi lebăda îl va duce iarăşi în Graal.

Lohengrin voia să-i iubească pe oameni în felul său, divin. Dar oamenii vor să-l silească să accepte felul lor, atît de corupt, de a iubi. Nu din răutate, ci pentru că mesajul lui Lohengrin le este incomprehensibil (aşa cum e Luceafărul pentru Cătălina!), într-atît li s-au învîrtoşat înţelegerea şi sensibilitatea pentru cele înalte. Se zbuciumă, se agită, se torturează unii pe alţii, neajungînd să-şi dea seama de ce trăiesc şi îndepărtîndu-se din ce în ce mai mult de farul care le indică direcţia salvatoare. Sînt într-adevăr ca pe o mare răscolită de furtuni, rătăcitori prin beznă, neştiind cine şi unde-i mînă, şi împiedicaţi de un crunt blestem să ancoreze la ţărmul liniştii. Pe aceşti disperaţi căutători, cărora numai moartea le va aduce o izbăvire, îi simbolizează *Olandezul zburător.*

În inima tuturor celor îmbarcaţi pe acest „vas fantomă" al nefericirii mocneşte un dor confuz al împlinirii luminoase. Dar mai nici unul nu-i deslueşte tîlcul. Ba, ceea ce e mai rău, semnalul pe care-l reprezintă acest dor confuz este interpretat de cei mai mulţi exact invers: în loc să fie înţeles ca o chemare a înălţimilor, este privit şi urmat ca apel al unei sumbre instinctualităţi. Wagner ţine însă să ne atragă atenţia că, dacă se întîmplă aşa, e pentru că o forţă exterioară adevăratei esenţe

Scanned with OKEN Scanner

a omului a intervenit şi a deviat de la mersul ei firesc înaintarea spre lumină. Şi el ne sugerează această intervenţie funestă prin băutura fermecată pe care o beau — fără să ştie ce bea — eroii, înainte de a fie fost cuprinşi de distrugătoarea patimă. Wagner vrea să spună aceasta: natura umană a fost iniţial destinată să iubească cu noblețea şi generozitatea lui Lohengrin; o forţă vrăjmaşă menirii superioare a omului intervine însă perfid şi, înceţoşîndu-i spiritul, îl face să rătăcească drumul şi să se piardă în ceea ce Dante numea „pădurea întunecoasă"; aici Lohengrin uită că e Lohengrin, adică mesager al Graalului, şi se trezeşte ca Tristan, cel subjugat de stihia din străfundurile tenebroase ale fiinţei. Ivirea acestei stihii la suprafaţa sufletului este de un indicibil şi fascinant farmec, de aceea şi reuşeşte să subjuge: cine nu este înfiorat urmărind cum se profilează prin ceţuri contururile pasiunii fatale care-i va lega întru moarte pe Tristan şi Isolda — scenă de incomparabilă vrajă erotică. Dar ca să înţelegi adevăratul sens al irezistibilei vrăji, trebuie să asculţi totdeauna această scenă pe fundalul mental al imaginii lui Fafner, balaurul care se trezeşte în fundul grotei şi se pregăteşte să se năpustească asupra lui Siegfried. Aceasta e teribila realitate pe care o ascunde aparenţa fascinantă a vrajei erotice; dacă n-ar fi aşa, dacă pasionalitatea n-ar fi masca înşelătoare a „balaurului", Tristan n-ar deveni din mîndrul şi demnul cavaler ce este, jalnica fiinţă care a uitat de orice mîndrie şi demnitate, jucăria unei degradante patimi. Şi în cazul lui Siegfried, una din semnificaţiile întîlnirii cu balaurul tot aceasta este, numai că aici apariţia balaurului precede pe aceea a pasiunii fatale declanşate prin demonica intervenţie din afară. Şi n-are importanţă că Siegfried ucisese balaurul (după cum n-avea importanţă că Oedip răpusese sfinxul): misiunea lui era să apară rău prevestitor în calea eroului, era deci suficient că privirile-i malefice se încrucişaseră cu cele ale lui Siegfried, destinul acestuia era deja pecetluit iar suprimarea monstrului nu putea cîtuşi de puţin să-l mai modifice. Şi-l vom vedea curînd şi pe mîndrul şi demnul Siegfried, cuprins şi el de o subită şi orbitoare pasiune pentru Gudrune, în urma băuturii magice pe care la rîndul lui o înghiţise fără să ştie ce bea. Uciderea lui de către întunecatul Hagen trebuie înţeleasă nu ca un deznodămînt impus din exterior destinului său, ci ca o culminaţie tragică a unei funeste evoluţii pasionale. Înfricoşătoare este forţa acestui „balaur" ce se tre-

Scanned with OKEN Scanner

zeşte în grotele fiinţei, dacă poate nimici chiar şi pe un fiu nepervertit al naturii, un viteaz şi un pur cum e Siegfried! Distanţa între el şi Tristan e mult mai mică decît s-ar părea. Cu toată spectaculoasa lui demonstraţie de bărbăţie, dovedeşte că încă şi mai esenţială îi este slăbiciunea care-l va împinge pe acelaşi povîrniş pe care se rostologise Tristan. Mesajul este deci acesta: sufletul să nu se lase tulburat şi smuls din centrul său spiritual cînd cîntecele de sirenă îl învăluie; să rămînă neclintit, şi va desluşi cum ele nu sînt decît modularea amăgitoare a unei voci infernale, vocea balaurului, vocea eternului Fafner.

Cum este posibil ca omul să devină atît de uşor victima balaurului? Cum reuşeşte pasionalitatea să-l acapareze atît de tiranic încît să-i anihilize cu totul capacitatea de a se îndrepta spre lumina spirituală, deşi tocmai această capacitate îl defineşte pe om? Nu e aici ceva suspect? În ultima din operele sale, în *Parsifal*, Wagner va pune punctul pe i în precizarea forţelor a căror intervenţie misterioasă descumpăneşte atît de tragic existenţa umană. De-a lungul evoluţiei sale artistice el nu făcuse de altfel decît să se apropie din ce în ce mai mult de sinistrul substrat. Începuse în *Tannhäuser*, prin a vedea caracterul înşelător, inconsistenţa ademenirii senzuale: după şapte ani petrecuţi pe simbolicul „munte al Venerei", Tannhäuser îşi simte sufletul golit şi scîrbit, şi tînjeşte după puritate. În *Lohengrin* ieşise la iveală răutatea umană ascunsă în spatele îmbietoarelor aparenţe care-l făcuseră pe erou să coboare din înalta şi nepătimitoarea lui lume. Băutura fermecată care i se va da lui Tristan şi efectul ei paralizant asupra eului, adaugă acestei progresive dezvăluiri ideea de vrajă şi magie. Alberich, Mime, Hagen, monstruoasele făpturi din „Tetralogie" care declaraseră război iubirii şi prin care se produc mai toate nenorocirile, întregesc acest tablou în desfăşurare, aducînd curentul dătător de fiori al bestialităţii diabolice. Ei bine, în *Parsifal* ne vom întîlni cu sinteza tuturor acestor determinări: Klingsor, magicianul negru care, aliat cu forţe satanice, regizează de la distanţă atacul perfid împotriva sufletelor pure. El este cel care, din umbră, prepară băuturile fermecate aducătoare de nefericire şi tragedie, şi organizează coruperea celor pe care naivitatea îi face coruptibili. Semnificaţia lui este aceasta: asupra omului — a cărui esenţă este lumina spirituală şi care în mod firesc spre aceasta tinde — se năpus-

Scanned with OKEN Scanner

tesc forțe ostile, destinate a-l abate de la această ascensiune, a-l zvîrli în întuneric și marasm. Criminala șiretenie a atacatorului constă în a se masca sub o înfățișare seducătoare. În calea sufletelor pure vor fi așadar scoase „fetele flori", ale căror „cîntece de sirenă" vrăjesc și varsă în suflet o dulce — dar cît de dezastruoasă! — uitare. Pentru prima oară dezvăluie Wagner atît de direct cruzimea drăcească existentă în spatele atît de ademenitoarei ispite. Klingsor — pe care-l vedem chiar în mijlocul centralei de unde pornesc teribilele lui comenzi — este o apariție mult mai terifiantă decît Mefistofeles (al lui Goethe); acesta din urmă avea chiar puțin umor și știa să fie, în felul său, generos, pe cînd Klingsor este încarnarea răutății perverse la modul absolut. Perversitatea lui se manifestă prin aceea că ființele pe al căror suflet reușea să pună stăpînire, deveneau instrumente ale ademenirii căreia îi erau supuși cei puri.

Kundry, un fel de regină a „fetelor flori", este personajul prin care această acțiune ne este într-un mod tulburător evocată. Ea nu poate, servi drept instrument de seducție lui Klingsor decît după ce acesta și-a desfășurat practicile satanico-magice care, cufundînd-o pe Kundry într-un somn letargic, fac ca în locul eului ei să se instaleze un alt eu. În mod obișnuit Kundry este o ființă făcută numai din supunere, umilință și devotament. Prin ceea ce are ea luminos nu vrea altceva decît să slujească dezinteresat și cu abnegație pe lîngă cavalerii Graalului. Există totuși în Kundry, într-un ungher întunecat al sufletului, o sursă ascunsă — pe care ea însăși o ignoră — de morbide impulsuri. Cînd chemarea lor se ridică amenințător și pune stăpînire pe întreaga ființă, ea se simte ca mînată de o irezistibilă forță spre castelul lui Klingsor, adică spre ceea ce îi poate oferi acesta (și nu e greu să ne dăm seama că el e de fapt cel ce o cheamă, declanșatorul ocult al acelor impulsuri). Dar chiar ajunsă în fața lui, cu restul de conștiință luminoasă din ea, refuză să se lase cotropită de stihiile pe care vraja malefică le dezlănțuia în ființa ei. Klingsor are de furcă pînă să-i eclipseze total conștiența de sine și să substituie adevăratei ei individualități un suflet pervers, prin al cărui intermediu să-i poată pierde pe cei slabi și neștiutori. Și totuși puterea lui asupra ei este doar temporară. Căci după un anumit timp eficiența farmecelor lui încetează, și Kundry își recapătă adevărata identitate. Retrezirea este însă pentru ea cumplit de dureroasă. Pe cît e de

Scanned with OKEN Scanner

trufașă ca seducătoare diabolică, pe atît se înfățișează ea de anihilată în perioadele de luciditate, cînd trăiește cu un sentiment covîrșitor al remușcării și căinței, din care decurge zelul de a sluji într-un spirit de completă renunțare. Chiar și cei mai inteligenți comentatori ai lui Wagner, inclusiv Thomas Mann, au văzut în Kundry un personaj excentric, neobișnuit, patologic. Dar universalitatea umană a acestui personaj îmi pare mai mult decît transparentă. Kundry sîntem noi, toți cei care tînjim după puritate, dar, neavînd suficientă forță pentru a ajunge la ea, recădem mereu în mrejele diabolice ale eternului Klingsor ce nu încetează să-și trimită spre noi emisarul, eternul Fafner, balaurul, precedat de avangarda amăgitoare a „fetelor flori". Kundry nu e un caz de patologie, e doar expresia violentă a dramaticei noastre condiții umane.

Dar nu sîntem în mod iremediabil captivi ai acestei condiții. Mai corect ar fi să spunem că aceasta nu este adevărata condiție a omului, ci un stadiu degenerat al ei. A iubi este un dar divin, și el poate și trebuie să-și redobîndească splendoarea originară.

3. Treptele spre Graal

Iubirea e adînc viciată de otrăvurile ce-i sînt picurate în suflet de către puteri malefice care-l cîștigă pe om prin perfide ademeniri: acesta e semnalul de alarmă pe care-l trăgea în a doua jumătate a secolului trecut Richard Wagner, și care rima perfect cu avertismentul rostit exact în același timp de Eminescu, în *Scrisoarea a patra:* „Nu simțiți c-amorul vostru e-un amor străin? Nebuni!" Tocmai pentru că s-a lăsat dislocată din centrul ei luminos și acaparată de forțele antispirituale ale existenței, iubirea a încetat să mai fie ceea ce în mod normal trebuie să fie, adică soarele interior la care întreaga noastră ființă să înflorească, și a devenit, cum spunea Eminescu, „un lung prilej pentru durere".

Lumina din om poate fi acoperită, dar nu poate fi desființată. De ce chema Tristan moartea cu atîta frenezie? Deoarece simțea că toată nebunia patimii sale este incompatibilă cu esența omului ca ființă vie;

Scanned with OKEN Scanner

într-adevăr un antagonism ireductibil se crease între morbida atracție tristanescă spre tot ce ține de sfera nopții, și acel fond sufletesc din care izvorăște tot ce e viață în om — LUMINA. Oricît de paradoxal ar părea, va trebui să recunoaștem că dorul de moarte al lui Tristan este, indirect, recunoașterea indestructibilei lumini care scînteiază în străfundurile ființei. Acțiunea exercitată asupra eroului de forțele eternului Klingsor, a constat în injectarea diabolicului refuz al luminii. Drama lui Tristan nu e că a fost cuprins de o furibundă patimă, ci că nu vrea să accepte lumina din el, că a ajuns ca — printr-o monstruoasă deformare a opticii spirituale —, să vadă în lumină dușmanul fericirii sale — al unei fericiri care se definește treptat ca stingere a voinței de a trăi. Tristan nu se poate salva pentru că nu vrea să se salveze, și nu vrea să se salveze pentru că lumina i-a devenit odioasă. Mai jos nu se poate coborî.

În fond un singur pas, și încă foarte mic, îi trebuia lui Tristan să facă pentru ca, din fundul prăpastiei unde se prăvălise, să poată relua drumul în sus. El trebuia să nu se solidarizeze total cu nebunia sa pasională: un dram de detașare lucidă dacă ar fi existat în el — acea detașare care să-i permită a considera cu obiectivitate propria-i rătăcire —, eroul ar fi avut toate șansele să-și recapete forța și demnitatea sa de odinioară. Cel mai mic regret, cea mai neînsemnată căință pentru cele petrecute, dacă s-ar fi înfiripat în el, i-ar fi descoperit drumul adevăratei eliberări. Pasul spre remușcarea generatoare de speranțe îl va face acest frate întru suferință al lui Tristan care este Amfortas.

Tulburarea sufletească a lui Amfortas e de aceeași natură cu cea a lui Tristan. Dar, spre deosebire de Tristan, cînd fusese atins de teribila pală a vîntului pasional el se afla sus, foarte sus, pe acea culme spirituală pe care o simbolizează înalta sa demnitate sacerdotală. Pentru o asemenea ființă căderea va fi incomparabil mai dureroasă, mai umilitoare. Dar Amfortas se mai deosebește de Tristan și prin ardoarea mistuitoare cu care își dorește izbăvirea din robia patimilor. Imensa lui suferință — simbolizată prin rana continuu sîngerîndă din piept — este orientată nu spre noapte, ci spre aurora care risipește întunericul. Această năzuință — chiar dacă momentan ineficace — este totuși suficientă pentru a sustrage sufletul în cea mai mare parte demonicei puteri și acțiuni a lui Klingsor. Pe de altă parte însă, Amfortas nu

Scanned with OKEN Scanner

găsește în sine însuși destulă forță sufletească pentru a întreprinde eforturile de purificare și reconstruire interioară prin care să iasă din criză. Tînjind după eliberare, el nu face nimic pentru a și-o apropia, ci o așteaptă tînguindu-se. Desigur că și lamentațiile acestea de căință și neputință pot aduce o luminare, dar luminarea pe care o va primi Amfortas va fi pe măsura pasivității lui (căci această pasivitate ne-o sugerează purtarea lui continuă pe o litieră și agitația celor din jur, preocupați să-i procure leacuri). Pînă la urmă cumplita povară îi va fi luată de pe conștiință, dar faptul că n-a fost activ întru a se reclădi sufletește, îl va lipsi de posibilitatea de a se mai ridica la înălțimea la care fusese înainte. Deoarece va fi salvat printr-o intervenție din afară, el se așază singur pe o treaptă spirituală cu mult inferioară celei la care i-ar fi dat dreptul o atitudine energică față de sine însuși. Acesta este sensul destituirii lui din funcția de rege și mare preot al Graalului, în momentul în care — atins cu lancea miraculoasă — se vede eliberat de chinul interior.

Dacă Amfortas reprezintă un progres spiritual față de Tristan, Tannhäuser va duce mai departe ceea ce începuse Amfortas: va înțelege necesitatea efortului și îl va săvîrși cu răbdare și umilință. Tannhäuser nu se aflase atît de sus ca Amfortas, dar nici într-un marasm ca cel al lui Tristan nu se prăvălise. Începuse prin a simți adierea pură a spiritului, întruchipată în această neprihănită făptură care este Elisabeta. Deocamdată însă puritatea i se arată mai puțin atrăgătoare decît ademenitoarea chemare a senzualității. Și pornește cu frenezie spre locul de unde îi venea această chemare și pe care Wagner îl va simboliza prin acel „Venusberg", unde Tannhäuser va zăbovi șapte ani, înlănțuit de farmecele Venerei. O asemenea existență îi devine însă din ce în ce mai insuportabilă, iar imaginea idealului întruchipat de Elisabeta se intensifică atît de mult în sufletul său, încît îi dă forță să se smulgă mortalei patimi. Este prima victorie a lui Tannhäuser asupra lui însuși, și ea îi va pecetlui destinul. Eroul este însă doar la începutul dificilei sale ascensiuni. El încă nu înțelege pe deplin sensul fugii sale din Venusberg. În inima lui dăinuie chiar o nostalgie a acelui loc, și cu această nostalgie vine el lîngă feciorelnica Elisabeta. Și cum Tannhäuser este tot ce poate fi mai opus fățarnicului, nu se va sfii — la o întrecere a cîntăreților — să facă elogiul exaltat al voluptăților de pe Venusberg.

Scanned with OKEN Scanner

Dar acesta este pentru el, totodată, momentul marii şi decisivei cutremurări. Mai mult sau mai puţin ipocrita indignare a celor din jur se soldează pentru el cu un şoc; îşi vede atunci adîncurile aşa cum s-ar vedea un fund de mare dacă apele s-ar da la o parte. Hotărîrea lui este instantanee şi definitivă; numai o penitenţă pe măsura nebuniei lui trecute l-ar putea ridica deasupra mizeriei de care — la lumina spiritului — se descoperă a fi inundat. Hotărînd să pornească pe jos, ca un simplu pelerin, din Wartburg la Roma, Tannhäuser pune fără să-şi dea seama premisele celei de a doua victorii. Dar deoarece aceasta va fi o victorie şi mai mare, ea va veni mai greu, şi nu fără a obliga sufletul să treacă prin încercarea deznădejdii. Într-adevăr, de la Roma, Tannhäuser se întoarce fără iertarea sperată, ba în plus cu un refuz care — prin cinismul său — făcea sufletul să sîngereze şi mai mult: păcatele îţi vor fi iertate, îi spusese papa, cînd toiagul îmi va înflori! Şi Tannhäuser se întoarce copleşit în Turingia lui, urmîndu-i pe pelerinii cu care făcuse această grea călătorie. S-ar părea că este condamnat unei remuşcări căreia numai moartea îi va pune sfîrşit, acea moarte pe care ajunge s-o dorească asemenea lui Tristan, deşi într-un cu totul alt spirit. Felul cum se pierde în depărtare cîntul pelerinilor ne evocă această stingere a tuturor speranţelor.

Este însă o lege a oricărei mari evoluţii spirituale: iluminarea este totdeauna precedată de asaltul unei deznădejdi fără precedent — supremă încercare. Marea primejdie care se ridică acum în faţa lui Tannhäuser este aceea a morţii sufleteşti, căci crezînd că porţile lumii spirituale îi sînt definitiv închise, este pe punctul de a se îndrepta iarăşi spre infernala lume a patimilor, ale cărei porţi stau totdeauna deschise. Această ultimă şi cea mai grea încercare durează însă puţin. Atît de puţin, încît forţele înlănţuitoare, deja declanşate asupra lui de pe Venusberg, de către eternul Klingsor, nici nu au timp să-l împresoare. De data aceasta însă, parcă nu Tannhäuser, ci altcineva luptă pentru el, pentru salvarea sufletului său. Cineva care se năpusteşte fulgerător asupra „balaurului“ şi-l răpune. Şi în cea mai adîncă noapte se face cea mai strălucitoare lumină. Toată povara de pe conştiinţă şi incomensurabila suferinţă sînt alungate ca prin minune din sufletul lui Tannhäuser. Într-adevăr, atunci cînd voinţa de a înainta cu orice preţ spre culmi nu ne părăseşte, se pot petrece adevărate miracole. Nu există

Scanned with OKEN Scanner

nefericire peste care lumina din adîncuri, Lumina lumii, să nu poată răzbate victorios.

Dacă am considera eroii evocaţi pînă acum ca pe un lanţ de existenţe succesive pe scara iubirii ce se purifică şi se desăvîrşeşte, străduniile lui Tannhäuser ne vor apare rodind în existenţa luminoasă a lui Lohengrin. Acesta este un vieţuitor al Graalului, adică al unei lumi de înaltă neprihănire. El trăieşte în plină şi însorită beatitudine, departe de toate cele ce-i fac pe oameni să sufere. Nu pentru că ar fi biruit în el toate pricinile suferinţei, ci pentru că destinul lui fusese să nu le cunoască: venise pe lume ca sufleteşte predestinat culmilor spirituale. Şi cu toate acestea Lohongrin nu este un desăvîrşit. Deşi se află foarte sus, îi lipseşte o dimensiune esenţială şi indispensabilă perfecţiunii: invulnerabilitatea la chemările „preaomenescului“ (cum ar fi spus Nietzsche). Candoarea pe care trebuie s-o aibă un suflet cu adevărat mare, are la el ca revers o tendinţă de a se iluziona, pe care va fi nevoie s-o depăşească, pentru a avea acces încă şi mai sus. Şi n-o va putea depăşi decît consumînd pînă la capăt experienţa spre care îl îndeamnă această rămăşiţă de slăbiciune din el, bînd cu alte cuvinte şi restul acelui amar pe care Tannhäuser nu-l băuse pînă la fund. Şi coboară aidoma Luceafărului eminescian. Numai că în timp ce Hyperion venea „alunecînd pe-o rază“, Lohengrin va apărea adus pe ape de o lebădă. Melancolia cu care îşi ia rămas bun de la aceasta cînd păşeşte pe pămînt, este adînc grăitoare pentru ceea ce simte el în ajunul acestei experienţe: regretul după ce lăsase în urmă, presimţirea celor ce aveau să se întîmple. Şi se dăruie cu toată noblețea şi gingăşia sufletului său iubirii, aşa cum era ea concepută de cei în mijlocul cărora coborîse. Elsa va fi aceea care va simboliza omenescul cu toată căldura, dar şi cu toate limitele lui. Şi mai ales aceste limite vor ieşi la iveală în relaţia dintre ea şi Lohengrin. Căci acesta îi va cere încredere absolută iar ea, ca fiinţă imperfectă, e departe de a fi devenit stăpînă peste îndoieli, bănuieli, temeri. Durerea lui Lohengrin, contrariat în cerească noblețe a simţirii sale, e cu atît mai mare cu cît inima sa îi fusese realmente cîştigată de pasionalul uman. Acesta este însă pentru Lohengrin marele pericol din care îl salvează, am putea spune împotriva voiei lui, intervenţia aceleiaşi forţe care-l salvase pe Tannhäuser în momentul celei mai teribile încercări. Înţelepciunea destinului orînduieşte lucrurile în

Scanned with OKEN Scanner

așa fel, încît Lohengrin este smuls chiar în ceasul nupțial, acestei lumi în care colcăie patimile și de care, fără îndoială, dacă ar fi rămas, ar fi fost cotropit. Însuși felul cum se produce această smulgere — prin violență, prin spadă, prin ucidere — subliniază imperfecțiunea eroului care a putut să-și părăsească paradisul ca să guste nectarul otrăvit al lumii ce-i surîdea ademenitor din depărtări. Dar ce fel de locuitor al Graalului este acesta care scoate sabia, o încrucișează și răpune? Iată cum degradarea pămîntească a iubirii se însoțea de cea mai urîtă izbucnire a neiubirii, aducîndu-l pe eroul de obîrșie divină într-o gravă contradicție cu el însuși. Lohengrin este însă iertat pentru slăbiciunea sa: căci nu din imbold demonic ci din naivitate a făcut ce a făcut. Îi va părăsi deci pe cei la care a coborît, dar nu fără regret. Reîntîlnirea sa cu lebăda care-l va duce înapoi este salutată cu aceeași melancolie de la început, numai că acum această melancolie este a despărțirii de omenesc, de lume. Și putem deslușî în ea — dacă o lăsăm să ni se strecoare în suflet — lumina dătătoare de speranță a Graalului, unde va trebui ca purității și candoarei să le adauge înalta știință a spiritului, marea înțelepciune pe care o posedă într-un grad suprem tatăl său, sublimul Parsifal. Căci aceasta reprezintă treapta cea mai de sus a iubirii care se purifică, a iubirii reintrate în matca ei originară.

4. Puritate, suferință, compasiune

Timp de aproape o jumătate de secol, cît a durat evoluția sa artistică, Wagner, profund nesatisfăcut de ceea ce trăia și i se arăta ca iubire, s-a zbătut să descopere sensul adevărat al acestui sentiment. Iar ceea ce i se dezvăluia pe acest parcurs, erau treptele purificatoare pe care omul trebuie să suie pentru ca astfel, de pe sufletul său să se șteargă toate petele ce desfigurează chipul imaculat al iubirii. Și iată-l acum pe Wagner în seara vieții sale, față-n față cu cel care urma să simbolizeze iubirea în forma ei cea mai pură, adică așa cum ar trebui să fie dacă omul ar regăsi sublima inocență a începuturilor: Parsifal...

Parsifal ne apare ca o sinteză a celor ce l-au precedat în sîngeroasa căutărare după mirajul Erosului ideal. Tristan, Amfortas, Tannhäuser,

Scanned with OKEN Scanner

Siegfried, Lohengrin — toți aceștia reprezintă experiențe sedimentate undeva în subteranele sufletului său. E ca și cum ar fi trecut prin tot atîtea existențe, fiecare însemnînd pentru el o altfel de lecție, iar acum, după ce a străbătut atîtea etape ale teribilului urcuș, renaște eliberat de tot ceea ce, în existențele-i anterioare, îl împiedicase să-și ia zborul spre azurul iubirii fără de prihană — acum în fine regăsită. Sîngeroasa cățărare pare să fi luat sfîrșit. Parsifal ne privește de sus, de pe platoul marii liniști, unde gălăgia pasionalității s-a stins. Balaurul pe care obișnuiește să-l asmută Klingsor nu mai are nici o putere asupra lui.

Ispititorul care poate foarte multe, dar nu știe totdeauna totul, va ieși în calea castului Parsifal închipuindu-și că inocența și candoarea acestuia vor face din el pradă ușoară. Or Parsifal, fiind un inocent și un candid, are în același timp tezaurizată în el, în străfunduri de care încă nu e conștient, experiențele cele mai zguduitoare ale tentației diabolice, lucru de care Klingsor, nesăturat de noi prăzi, este în imposibilitate să-și dea seama. Vor fi făcute deci să apară în întîmpinarea pribeagului, îmbietoarele „fete flori", cele care îl ascund înșelător pe balaur. Dar ideea de ispită nici măcar nu-l atinge pe Parsifal: mascatei provocări îi răspunde cu o cristalină, copilărească bucurie. În același spirit va reacționa cînd asupra lui se va exercita o și mai intensă provocare: la chemarea fascinantei Kundry el va răspunde cu gingășia fiului care aude glasul mamei mult iubite. Eșuarea acestor tentative îl face pe Ispititor să treacă la atacul în stil mare. Va acționa direct și brutal asupra carnalității. Și Kundry depune pătimaș pe buzele feciorelnicului Parsifal dulcea otravă destinată să răscolească adîncurile impure ale ființei. Ispititorul nu știa însă că întreaga făptură a lui Parsifal era purificată, că nu mai rămăsese în ea nici un ungher al rîvnirii. Momentul acesta al sărutului este într-adevăr electrizant pentru Parsifal, dar în cu totul alt sens decît plănuiseră Klingsor și unealta lui, Kundry: din abisuri insondabile se trezește în el toată experiența care-l ridicase prin atîtea chinuri la această culme de puritate; sînt clipele cînd devine conștient de forța lui neobișnuită și de izvorul acestei forțe. În fața stihiei instinctuale a cărei năvală îi găsește pe mai toți neputincioși, el se simte în stare să rămînă drept și limpede. Or, automat, faptul că sufletește el nu mai poate fi înrobit de puterile sumbre care îl

Scanned with OKEN Scanner

înrobesc pe omul comun, îi conferă o superioritate asupra acestor puteri și face din el un om excepțional, sau dacă vreți, un supra-om. Nimeni și nimic nu va mai putea avea de acum vreun ascendent asupra lui, căci a triumfat peste cea mai redutabilă dintre stihii. Nici chiar cînd dezlănțuirii erotice a lui Kundry i se alătură intervenția directă a lui Klingsor, acest diavol întrupat, forța născută în Parsifal de incoruptibila lui castitate nu se clintește. În fața acestei senine și invicibile rezistențe a spiritului care rămîne fidel obîrșiei sale, toată acțiunea magiei negre se prăbușește neputincioasă. Neprihănirea conștientă de sine este de ajuns pentru a zădărnici pînă și cele mai bestiale atacuri — acesta este sensul năruirii împărăției lui Klingsor la simplul semn al crucii, pe care Parsifal îl face în aer cu lancea sfîntă.

S-ar părea că prin această biruire a slăbiciunii pasionale din el, Parsifal a ajuns la capătul urcușului și că ne privește de pe culmea supremei împliniri. Dar noi, cei care ne simțim parcă striviți de această superioritate supraumană a purității incoruptibile, nu vedem decît ceea ce ne îngăduie locul unde ne aflăm. Ne închipuim că acea culme este totul și ne uităm la ea cu o rece admirație, nebănuind că, la orizontul platoului pe care a ajuns Parsifal, se vede profilîndu-se o nouă culme ce-și cere înfruntarea. Căci a ieși învingător peste tot ce înjosea, pîngărea și falsifica iubirea, nu înseamnă că ai și dobîndit, automat, adevărata iubire. Purificarea este doar partea negativă a acestei căutări; pentru ca un sentiment nou să se poată înălța pe terenul astfel curățat, trebuie ca — după ascensiunea atît de grea de pînă acum — să aibi curajul de a o întreprinde pe cea mai grea și mai decisivă. Și Parsifal pornește agale spre noua culme care se ridică în fața lui. Învățase pînă acum să se domine. Va învăța, în acest ultim urcuș, să sufere, iar experiența biruirii de sine îi va fi de mare folos în aceste noi încercări. Trecerea noului obstacol este indispensabilă: din suferință și numai din ea se întrupează adevărata iubire — cea regenerată, cea reintegrată îngerești ei obîrșii.

Noua încercare va cere din partea lui Parsifal o mult mai mare rezistență interioară și putere de a îndura decît fusese nevoie pentru a domina senzualitatea agresivă a lui Kundry și vrăjile malefice ale lui Klingsor. I se va impune să retrăiască experiența lui Iov. Va vedea abătîndu-se asupra lui cele mai urîte și mai amenințătoare adversități

Scanned with OKEN Scanner

și va trebui să le întîmpine pe toate cu senină răbdare, fără a cîrti, fără a se împotrivi. Încercarea e cu atît mai grea cu cît el are la îndemînă lancea sacră și făcătoare de minuni, capturată de la Klingsor, cu care oricînd s-ar putea debarasa de vrăjmași, dar — pentru ca examenul să fie cu succes trecut — îi este strict oprit să se folosească de ea. Cînd îl înfruntase pe Klingsor, putuse cel puțin s-o ridice în văzduh deasupra dușmanului; acum nici măcar atît nu-i este îngăduit să facă. Toate impulsurile spre indignare, revoltă, protest, apărare, pedepsire, în loc să se exteriorizeze, vor trebui să se replieze asupra lor însele, generînd în lăuntru o imensă și mereu crescîndă suferință. O suferință care va trebui suportată în tăcere, și mai ales fără lacrimi, căci pe culmile spiritului lacrimile n-au ce căuta. Dar ce roade va da această experiență!

Suferința răbdată în tăcere — iată o sursă de forțe încă și mai mare decît neprihănirea. Apogeul lui Parsifal nu va fi în momentul cînd prin castitatea sa neclintită face să se năruie împărăția lui Klingsor; e foarte semnificativ că tot ce capătă în acest moment este dorința și puterea de a îndura toate cele ce se vor abate asupra lui pentru ca, la școala lor, cel pur să devină și cel înțelept. Gloria lui Parsifal începe să transpară atunci cînd pribeagul se ivește obosit și melancolic, după străbaterea încercărilor ale căror urme s-au întipărit pe el și cărora a trebuit să le facă față cu o nesfîrșită umilință. O umilință căreia orice urmă de ambiție îi este atît de străină, încît lui Parsifal nici nu-i trece prin minte că se află pe suprema culme a desăvîrșirii spirituale. Cel fără de prihană își simte acum sufletul răstignit de răutatea oamenilor pe crucea lumii. Purității lui, suferința i-a dat incandescență. Gurnemanz, pustnicul din pădure la care apare el, își dă însă repede seama, ca văzător, că din această incandescență, e gata-gata să izbucnească o grandioasă flacără atotpurificatoare, flacăra pe care o aștepta Graalul cufundat în noapte prin nevrednicia slujitorilor săi. Cuprins de venerație în fața descoperirii ce i s-a făcut, el îl va conduce pe acest ales și uns divin să-și ocupe locul de cinste pentru care cerul însuși îl predestinase. Abia acum asistăm la apogeul lui Parsifal, apogeu care ne apare ca o instantanee proiectare spre înălțimile eternității a celui ce ajunsese pînă la fundul cel mai dureros al suferinței, răbdării, umilinței. Parsifal, mare preot și rege al Graalului: așa ne este sugerată ideea for-

Scanned with OKEN Scanner

ţelor sufleteşti supreme, cu a căror ivire poate culmina o ascensiune spirituală neînfricată.

Şi de acolo de sus, Parsifal îşi cuprinde cu o privire fraţii deasupra cărora s-a ridicat. Îi vede cum suferă din cauza neiubirii şi a falsei iubiri, şi o infinită compasiune îi inundă fiinţa. Toate şuvoaiele sufletului său s-au unit în această compasiune care i-a devenit unică raţiune de existenţă. Spre această culminaţie fusese de fapt tainic condusă întreaga sa ascensiune. Toată dureroasa lui pribegie avea ca rost izbăvirea lui Amfortas de suferinţele de care nu se putea elibera prin propriu efort. Lui Parsifal îi este dat să îndure, să se călească, să se purifice, şi este ajutat s-o poată face, pentru ca desăvîrşirea lui să acţioneze mîngîietor, încurajator, tămăduitor asupra celorlalţi. Şi pe măsură ce înaintează, tot mai limpede îi devine că ascensiunea sa este inseparabilă de neputinţa de a urca a celorlalţi, cărora va trebui să le împărtăşească tot ce s-a adunat în el ca putere spirituală. Un pas decisiv va face el în această înaintare cînd va înţelege că şi celor ce au vrut să-l lovească le este dator cu afectuoasa şi necondiţionata lui asistenţă. Pe cea prin care el trebuia să cadă, pe Kundry, nu numai că n-o va privi cu ostilitate, dar o va chema pe drumul lui, iar atunci cînd va fi ajuns sus de tot, lumina lui se va revărsa asupra ei binefăcător, dînd acestei nefericite reîntrupări a Irodiadei posibilitatea să moară cu sufletul împăcat şi cu seninătate.

Orientată exclusiv spre slujirea aproapelui, compasiunea lui Parsifal nu are deci caracter de condescendenţă mai mult sau mai puţin umilitoare pentru ceilalţi. Nu de la înălţimea desăvîrşirii sale supraumane îi compătimeşte el, ci ca frate care a trecut prin toate cîte îi chinuie, şi care suferă alături de ei văzîndu-i cum se zbat în neputinţa de a se smulge acestui iad. Şi deschizîndu-se cu această fraternă simpatie nefericirii umane, el suferă cît toţi ceilalţi laolaltă, căci ia asupră-şi zbuciumul lor: aceasta e forţa lui ieşită din comun, aceasta e iubirea lui curăţită de ultima urmă a egoismului. Ceea ce-i îngăduie să suporte imensa suferinţă colectivă cu care conştient şi voluntar se împovărează, este tocmai faptul că în trăirea sa nu mai există acele elemente personale şi impure a căror prezenţă schimonoseşte chipul suferinţei umane obişnuite. Dimpotrivă, la Parsifal, compasiunea — adică, etimologic, capa-

Scanned with OKEN Scanner

citatea de a suferi alături de ceilalţi — înfloreşte într-un suav surîs: surîsul celui care, purificîndu-şi necontenit suferinţa, a ajuns pe aripile ei în acea zonă unde suprema întristare nu se mai poate distinge de suprema beatitudine. Iată ce este iubirea!

Imagine utopică, ireală? Da, pentru cine o priveşte, cum ar fi spus Beethoven, din „noroiul în care se tîrăsc ceilalţi", dar nu şi pentru inimile în care arde dorul după puritate şi absolut, după Spirit. Acestora iubirea parsifaliană, deşi aflată la o ameţitoare înălţime, nu li se pare de loc utopică sau imposibilă, măcar pentru faptul că ţîşneşte dintr-o nevoie sufletească extrem de reală. Mai ales de două secole încoace, adică de cînd asistăm la o cinică dezlănţuire a ceea ce este mai inuman în om, năzuinţa după un asemenea ideal se exprimă în cultura europeană prin accente tot mai patetice. Profund parsifaliană este acea imagine a iubirii spirituale pe care Balzac — cu o jumătate de secol înaintea lui Wagner — o va da prin angelica figură a Serafitei-Serafitus, un fel de reeditare modernă a mitului platonic despre androgin. Şi nu sînt oare fraţi cu Parsifal aceste chipuri de imaculată puritate, Cneazul Mîşkin şi Alioşa Karamazov, pe care Dostoievski (cam în acelaşi timp cu Wagner) le crea ca simboluri ale adevăratei iubiri într-o lume şi pentru o lume ce începea să nu mai ştie ce e iubirea? Nu, Parsifal nu e nici utopic, nici ireal. Este idealul după care — conştient sau inconştient — geme sufletul contemporan, primejduit să se asfixieze în atmosfera încărcată de impurităţi în care trăieşte. Şi nu depinde decît de om, adică de fervoarea aspiraţiei sale, pentru ca idealul să coboare în viaţa lui, să devină realitate vizibilă. Şi ceea ce alimentează acest dor frenetic după Graal, este tocmai faptul că omul nu-l mai vede, că îi simte lipsa. Într-adevăr, unde este splendoarea culmilor spirituale, unde este Graalul? Marele poet V. Voiculescu a dat un răspuns la care fiecare căutător al Graalului este dator să mediteze:

Unde tînjeşte, Doamne, acum Graalul
De dumnezeiescul tău sînge plin?
Ce alt Amfortas pîngăreşte pocalul
Slujit de Parsifal şi Lohengrin?

Zadarnic de-o viaţă bat lumea năucă,
Munte cu munte, năzuind spre cer,

Scanned with OKEN Scanner

Nu-l aflu. Trimite lebăda să mă ducă,
Mă leg pîn'la moarte să-i stau cavaler.

Lui Klingsor vrăjmaşul să-i smulg fără teamă
Lancea din braţu-i răufăcător...
Dar tot mai slab, tot mai departe aud cum cheamă,
Cum cheamă Graalul un mîntuitor...

Tu-l cauţi prin lume? Ci Graalul e-n tine...
Munţii din harul lui urci:
E inima! tainic potir pus de mine...
Şi-n loc de paznic, tu-i eşti Amfortas, tu Klingsor,
şi-l spurci...

Fie ca sublima muzică a lui Wagner să ajute la tămăduirea rănii pe care fiecare din noi — precum Amfortas cel nevrednic — o purtăm în piept, pentru ca să-l putem asculta cu un cuget senin pe eternul Parsifal care oficiază în incinta eternului Graal.

5. Tristan şi Parsifal: cei doi poli

„Misterul iubirii e mai mare decît misterul morţii" — spunea Salomeea (în opera lui Richard Strauss), cu cîteva clipe înainte ca asupra ei să se abată ucigător mînia lui Irod. Într-adevăr, sentimentul acesta, care ne pare a fi cel mai firesc şi mai esenţial omului, este învăluit într-o infinitate de taine, ceea ce-l face susceptibil de interpretări dintre cele mai subiective. De la el se reclamă marchizul de Sade şi Siegmund Freud şi tot în numele lui se jertfesc unui ideal eroii, martirii, sfinţii. Cel ce-şi dă seama de imensa confuzie care domneşte în minţile oamenilor în legătură cu acest sentiment, atît de repede echivalat cu unele impulsuri obscure şi trecătoare, şi caută o limpezire a misterului, acela găseşte un îndreptar preţios în opera incomparabilului cîntăreţ al iubirii care a fost Richard Wagner. Cele două fundamentale concepte care se degajă din ea — iubirea tristanescă şi iubirea parsifaliană — reprezintă polii problemei: în interacţiunea lor şi în spaţiul dintre ei are loc toată acea alchimie a sentimentelor şi gîndurilor, ale căror mereu surprinzătoare combinaţii nu încetează să facă din iubire un mister

Scanned with OKEN Scanner

într-adevăr mai mare decît misterul morţii, căci moartea este o certitudine, în timp ce, îmbarcat pe corabia iubirii, te angajezi într-o aventură pe marea incertitudinii. Şi, de altfel, moartea însăşi depinde în cel mai înalt grad de iubire. Mori în felul cum ai iubit şi atunci cînd iubirile tale îţi hotărăsc plecarea. Cu ce funestă şi exemplară strălucire ni se prezintă, în această ordine de idei, cazul Salomeeii a cărei moarte este parcă secreţia iubirii ei, căci esenţa acestei iubiri, mai întunecată chiar decît cea a lui Tristan, este înrudită cu moartea — şi încă cu cea mai grea moarte: cea spirituală.

Şi mai multă limpezime se va face în jurul acestui mister dacă vei apela la ceea ce-ţi poate destăinui muzica în ansamblul ei, care ca artă a iubirii a apărut, şi numai în măsura în care mai este impregnată de iubire se mai menţine ca muzică în înţelesul elevat şi pur al cuvîntului. Dramaticele căutări ale lui Richard Wagner exprimau chintesenţial o luptă care se ducea de secole în sufletul muzicii însăşi. Căci muzica noastră europeană cunoscuse primele ei cristalizări sub semnul sentimentului parsifalian. De altminteri aceste prime cristalizări, datînd din prima jumătate a secolului al XIII-lea, coincid într-un mod forte semnificativ cu apariţia legendei despre Parsifal şi căutarea Graalului, legendă care exact în acest timp se năştea în cadrul comunităţii rosicruciene. Am putea spune că muzica, aşa cum o înţelegem noi europenii, a venit pe lume ca solie a Graalului, ca educatoare a celor ce simt în ei — aidoma lui Parsifal — chemarea Graalului. Basmele vorbesc despre zînele şi ursitoarele care se adună, cu urări şi proorociri, în jurul noului născut; în basmul despre coborîrea muzicii pe pămînt ar trebui să se spună că, la botezul ei, s-au adunat toţi cavalerii Graalului care i-au urat şi proorocit în felul următor: „din iubirea cea mai înaltă te-ai născut şi pe ea eşti chemată s-o slujeşti; ai fost trimisă în lume pentru a le reaminti oamenilor că şi ei din aceeaşi nobilă plămadă sînt; vei străluci ca o făclie a neprihănirii şi eternităţii în mijlocul mizeriilor pămînteşti; fie ca flacăra ta să nu se stingă, căci stingerea ei ar fi prevestitoarea unei grele bezne pentru umanitate!“

Urmîndu-şi tradiţionalul fir, basmul ne-ar spune mai departe că la acest botez nu fusese chemat — căci ar fi adus o notă discordantă — puternicul şi temutul vrăjitor Klingsor, geniu al răului, care, jignit, îşi făcu năpraznic apariţia, întunecînd luminoasa sărbătoare. Şi îşi

Scanned with OKEN Scanner

rosti şi el cu glas tunător urările şi proorocirile sale: „vei creşte un timp aşa cum ţi-au prezis schimnicii mei vecini, dar cînd vei fi în plină primăvară a tinereţii tale, pe mine vei vrea să mă slujeşti; spre iubirea-văpaie te vei îndrepta, iubirea care mistuie sufletul şi-l îndeamnă să mă cheme pe mine, stăpînul nopţii şi al voluptăţii; îmbătîndu-i pe oameni cu neasemuita licoare a extazurilor mele, îi vei face să uite cine sînt ei şi de unde vin; flacăra care a fost pusă în sufletul tău se va stinge, pentru ca nu cumva pămîntenilor să le vină gîndul de a lua lumină din lumina ta; dar îţi voi da în schimb fosforescenţe amăgitoare pentru ca să-i atragi şi mai adînc pe cei ce te vor îndrăgi, în beznele împărăţiei mele!“

Aşa ne-am putea imagina venirea pe lume a acestei fiinţe vii care este muzica europeană, dar incomparabil pe care Spiritul l-a făcut omenirii. Scenele acestea trebuie înţelese, firește, ca simboluri ale unui destin pe care muzica occidentală îl purta embrionar în ea încă de cînd era simplă şi pură monodie neacompaniată. Ea exprima pe atunci acea iubire desmărginită şi transcendentală care ardea, ca o transparentă flacără, în inima lui Parsifal. Aceasta a fost iubirea care i-a încălzit copilăria şi adolescenţa, întipărindu-i-se pe chip ca suav şi senin surîs — surîsul nevinovăţiei, asupra căruia patimile omeneşti n-au putut încă pune stăpînire. Iată însă că, spre sfîrşit de secol 16, apăru în calea ei un compozitor cu o biografie fără precedent, un compozitor a cărui sumbră măreţie abia veacul nostru a descoperit-o (căci sufletul muzicii voise parcă să-l uite, într-atît i se înfiorase inocenţa de înfricoşetoarea faptă). Dar veacul nostru, cel atît de traumatizat şi pervertit sufleteşte, şi-a făcut un obicei şi o voluptate din a scoate la suprafaţă fenomenele maladive şi întunecate pe care memoria spirituală a omenirii ar fi vrut să le dea uitării. Nu e adînc şi trist semnificativă stăruinţa depusă de Occidentul timpurilor noastre de a-l face public permis şi a-l răspîndi pe acel emisar al eternului Klingsor care este marchizul de Sade — cel de la care ne vine cuvîntul „sadic“ — şi pe care a avut cinismul să-l numească, extaziat, „divinul marchiz“? N-am rostit întîmplător numele lui Sade căci fapta ce înfiorase sufletul muzicii la sfîrşit de secol XVI prevestea monstruozitatea sadismului. Cel ieşit în calea ei săvîrşise o crimă identică celei făptuite de Gianciotto Malatesta, despre care ne vorbeşte Dante evocînd infernul: uciderea soţiei sale, Francesca da Rimini,

Scanned with OKEN Scanner

și a celui cu care o surprinsese înbrățișată, Paolo Malatesta. Dar compozitorul care repeta această crimă aducea un rafinament necunoscut precedesorului său descris de Dante: premeditarea. El însuși organiza adulterul pentru ca să-și poată revărsa dorința de a ucide. Acest prevestitor al marchizului de Sade provenea și el din înalta aristocrație: era Don Carlo Gesualdo, principe de Venosa.

Putem înțelege ce a însemnat pentru destinul muzicii destinul atît de teribil al lui Gesualdo, amintindu-ne cît de intim a fost legată evoluția muzicii de marea nefericire personală a lui Beethoven. Experiențe zguduitoare ca acestea sînt departe de a avea un caracter pur personal, și cu atît mai puțin unul întîmplător. Sînt intervențiile unei misterioase logici a existenței, intervenții menite să-l cutremure atît de adînc pe artist încît, prin dislocările produse în el, să poată fi sensibil influențat cursul artei în întregimea ei. Dacă Beethoven nu ar fi surzit, el n-ar fi ajuns cu explorarea interioară la adîncimile de la care să poată imprima o direcție nouă întregii muzici. Dacă Gesualdo n-ar fi cunoscut calamitatea care s-a abătut asupra lui — spun calamitate deoarece, cu tot sadismul lui avant la lettre, n-a fost un cinic, ci a avut conștiința tragică a crimei sale — iubirea parsifaliană, domnitoare pînă la el, n-ar fi făcut cotitura atît de bruscă și de grea în consecințe, spre sentimentul tristanesc al iubirii. Ducînd mai departe imaginea basmică a botezului, am putea spune că, prin îngrozitoarea experiență a lui Gesualdo, interveneau în evoluția luminoasă și lină a muzicii, acele forțe sumbre simbolizate de Klingsor, care așteptau din umbră să se năpustească asupra fragedei făpturi predestinate să le devină pradă. În acest moment istoric, de o însemnătate ce dă fiori, pătrunde în sufletul muzicii, sfredelindu-l adînc, obsesia exasperantă a morții. Prin invazia remușcărilor și spaimelor, stingerea nădejdilor, rătăcirea în labirintul lăuntric — motivele predilecte ale nefericitului Gesualdo — sentimentul parsifalian al iubirii ca soare intră într-o rău prevestitoare eclipsă. Această neputință de a mai iubi sub semnul luminii, purității și spiritului, această cuprindere a sufletului de o viziune neliniștitoare a morții fac din eroul liric și cu rădăcini atît de autobiografice al lui Gesualdo, un anunțător îndepărtat al lui Tristan. Se prea poate ca, familiarizați cum sîntem cu masivele otrăvuri depuse în sufletul și limbajul muzicii în perioada postwagneriană, să nu mai sesizăm aceste prime picături de otravă care s-au

Scanned with OKEN Scanner

prelins în ea prin fenomenul Gesualdo. Într-un anume sens ele sînt însă mai importante decît spectaculoasele averse şi torente ulterioare. Căci acum, cu aceste prime picături, s-a infiltrat în muzică ispita morbidităţii, punînd premisele exasperărilor romantice, post-romantice şi expresioniste. Era cea dintîi împlinire a proorocirii lui Klingsor.

Gesualdo este compozitorul cu care asfinţeşte marea epocă a renaşterii în muzică. Caracterul de sumbră prevestire al operei sale este desigur legat şi de acest sfîrşit de epocă pe care-l marchează: orice amurg este profetic şi funebru. Aproape simultan însă, privirilor noastre li se arată aurora surîzătoare a noii epoci, preclasicismul, vestit de către contemporanul mai tînăr al lui Gesualdo: Claudio Monteverdi. Întunericul pe care-l purta în el Gesualdo ar fi vrut să-l învăluie şi pe Monteverdi, dar acesta îi scăpă refugiindu-se în zona de neîntinată puritate a sufletului său — un suflet prin excelenţă apolinic. Iubirea pe care o cîntă el în *Orfeu* (1607) este şi ea, la început, umbrită de ideea morţii şi a infernului care i-o răpiseră pe Euridice. Jalea lui este mare, puţin lipseşte să nu fie cotropit de ea. Dar acest simbol divin al luminii dătătoare de viaţă, care este Apollon, se apropie mîngîietor de el şi îi dă putere să se ridice deasupra nefericirii personale, făcîndu-l să vadă cealaltă iubire, veşnic strălucitoare, în numele căreia fusese el, Orfeu, trimis în lume. Într-adevăr, menirea lui fusese să vină printre oameni pentru a le reaminti de acea scînteie a divinei eternităţi pe care fiecare o poartă în suflet, şi pe care omul, ca să fie cu adevărat om, trebuie s-o iubească şi s-o cultive mai presus de orice. Şi iată că Orfeu însuşi, cerescul mesager, se lăsă prins de mrejele care-i făcuseră pe atîţia şi atîţia să-şi uite obîrşia. O teribilă pasiune puse stăpînire pe sufletul său, şi într-un mod atît de acaparant încît, atunci cînd o pierdu pe Euridice, se văzu, cu deznădejde, înconjurat de întunericul singurătăţii. Atunci apare consolator şi încurajator Apollon, spunîndu-i: „Cum poţi crede, Orfeu, că eşti singur? Ai uitat că eu sînt mereu în inima ta, ca o candelă veşnică? Te-ai lăsat cuprins de o pasiune pămîntească, impresionat de văpaia ei care îţi abătea privirea de la flăcăruia mea. Dar flăcăruia mea nu se stinge pe cînd, iată, acea văpaie, cu toată strălucirea ei, te-a lăsat în întuneric. Aceea nu era realitatea, Orfeu, era o umbră, şi ţi-ai dat singur seama de acest lucru coborînd în infern, unde ceea ce adoraseşi şi-a arătat toată irealitatea. Şterge-ţi lacrimile, Orfeu, şi mulţumeşte zeilor că te-au smuls cu forţa funestei

Scanned with OKEN Scanner

tale iluzii, readucîndu-te la contemplarea cereştilor limpezimi din sufletul tău. Am venit să-ţi reamintesc misiunea ta: fii ceea ce numele tău însuşi spune: purtătorul luminii printre oameni, tămăduitorul prin lumină. Dacă-ţi iubeşti cu adevărat semenii, iar tu trebuie să-i iubeşti ca pe tine însuţi, n-ai voie să fii năpădit de sentimente personale, şi cu atît mai puţin de nefericiri personale. Înstrunează-ţi iarăşi lira şi cîntă mai departe iubirea mea, a lui Apollon, cel ce sînt Lumina lumii".

Iubirii ce alcătuia sufletul muzicii europene îi era însă dat nu să se ridice din nou pe înălţimile de obîrşie, ci să coboare. Înfăţişarea pe care o va lua după un secol acelaşi mit al lui Orfeu prin opera lui Gluck, e profund şi trist semnificativă pentru această evoluţie. În primul rînd durerea acestui Orfeu germano-francez a devenit violent şi apăsător-umană. Şi-a pierdut caracterul eteric, căci nu mai primeşte vizita mîngîietoare şi purificatoare a lui Apollon. Şi n-o mai primeşte deoarece acest foarte modernizat Orfeu, fidel urmaş al eroului liric al lui Gesualdo, nu mai are simţul transcendentului: pentru el nu mai luminează, nu mai există raza pe care să poată coborî nemuritorul conducător al muzelor. Cel mai penibil de constatat e însă faptul că Gluck nici măcar nu simte nevoia şi nici nu-şi pune problema comunicării cu sferele apolinice ale spiritului. Universul său se rezumă la Euridice şi nu poate concepe alt vis, altă năzuinţă decît ca aceasta să-i fie dată înapoi, pentru a reînnoda firul rupt al fericirii sale pasionale. Şi Gluck va face tot ce-i stă în puteri pentru ca menajul Orfeu-Euridice să-şi reia cursul. Nu va pregeta să-şi încheie opera cu un balet plin de antren — apoteoză de salon a euforiei conjugale regăsite. Cum vedem, apariţia *Simfoniei „domestica"* a lui Richard Strauss era iminentă . . .

Şi atunci, în faţa acestei degringolade, un colos se ridică, acel sublim spirit venit printre noi pentru a restitui iubirii sacra aureolă pe care era pe cale s-o piardă. Nici urmă la Bach din erotismul minor, din melancoliile şi neliniştile sentimentale care începuseră să se înfiltreze în sufletul muzicii. În opera lui, acest suflet îşi retrăieşte, măreţ amplificată, puritatea parsifaliană a originilor. Bach îşi va intitula oratoriile sale „pasiuni" ca pentru a arăta ce trebuie să fie pasiunea, patima care coborau vertiginos în jos şi pe care el le redirecţiona pe verticala suitoare. Da, inima umană trebuie să sufere pînă la sîngerare, dar suferinţa ei să exprime nu iubirea egoistă a celui ce se gîndeşte doar la meschina fericire

Scanned with OKEN Scanner

personală, ci dăruirea de sine a iubirii atotcuprinzătoare — iubirea care se dovedeşte iubire tocmai prin renunţarea la orice fericire personală, prin puterea ei de jertfă. Cu toate că, în aparenţă, deosebirile dintre ele nu sînt prea evidente, o întreagă prăpastie separă „Am pierdut-o pe Euridice" a lui Gluck de „Erbarme dich, mein Gott" din *Matthäus-Passion.* Prima este pur şi simplu o prevestire a languroaselor efuziuni romantice, pe cînd aria lui Bach, prin divina ei tristeţe, ne duce sus, pe o culme unde sufletul îşi plînge căderea din înălţimile stelare. Orfeu este nefericit că n-o mai are pe Euridice; Petru se tînguie pentru cerurile din care s-a prăvălit şi după care inima sa e plină de un fierbinte dor. Dar această culme, dacă este un loc al căderii în raport cu aştrii de pe firmament, este totuşi suprema înălţime pentru istoria pămîntească a sufletului uman, aşa cum apare ea oglindită în muzică. De pe culmea pe care ne ridică Bach vedem limpede trecutul cu acel minunat botez parsifalian al muzicii; şi vedem, nu mai puţin limpede, viitorul, cu acea wagneriană renaştere parsifalică a purităţilor originare. Pe această culme, alături de Petru care se căieşte, culmea patimilor transfigurate, îi cheamă Bach pe cei traşi în jos, spre valea sterilelor plîngeri, de către patimile cîntate de un Gesualdo sau un Gluck. Acest sentiment se înalţă monumental în faţa sufletului care ascultă cu auzul cel spiritual incomparabilele, etern actualele *Patimi după Matei.*

6. Coborîrea lui Eros în Iad

Această imagine sonoră a Tronurilor şi Heruvimilor care este muzica lui Bach, îşi va avea un ecou serafic în muzica lui Mozart, ultimă izbucnire măreaţă a sentimentului transcendental înaintea marii căderi. Serafimii sînt, prin excelenţă, entităţile iubirii, şi muzica mozartiană este, de la un capăt la celălalt, sub aripile lor — chiar cînd forţele întunecate ale Reginei Nopţii, acest vestitor feminin al lui Klingsor, vor să-l atragă în lumea lor. Ceea ce încearcă Mozart să facă — şi cîte izbînzi repurtează el pe acel plan! — este să transfigureze angelic erosul uman. El nu mai exprimă, ca Bach, iubirea absolută, cea de dincolo de pămîntesc, cea mai presus de fire; dar, deşi cîntăreţ al acestei lumi, el nu este mai puţin

Scanned with OKEN Scanner

transcendental prin sublimul pe care-l atinge exprimînd dorul prea omeneştii noastre iubiri după înălţimile parsifaliene ale începuturilor, nostalgia paradisului.

Şi totuşi, chiar şi simţirea acestui înger al muzicii — cu toată neprihănirea ei funciară — purta în ea secret întipărită amprenta teribilului Klingsor. În evoluţia lui Mozart s-a produs fenomenul anticipat cu două secole şi jumătate înainte de acel Mozart al picturii care fusese Rafael. Acesta apăruse şi evoluase ca întruchipînd duhul purităţii, însuşi „eternul feminin“ în tot ce are el mai imaculat, mai nepămîntesc, arhetipurile luminoase de dincolo ale lucrurilor de aici. Trăia precum picta şi picta precum trăia, iar atît arta cît şi viaţa lui se inspirau din sferele celei mai înalte spiritualităţi. Şi în această nepătată existenţă irupse brusc şi misterios stihia pasională care pînă atunci nu se lăsase presimţită. Un straniu curent de „păgînism“ îşi făcu apariţia în pictura eminamente sacră a lui Rafael, iar viaţa personală îi fu într-un asemenea grad zdruncinată de nebuna dezlănţuire din el, de marea ciocnire şi sfîşiere care se produseseră în toată fiinţa lui, încît ruinarea aceasta, pe care nici nu mai încerca s-o oprească, îi fu fatală; se stinse, mistuit de vîlvătaie, cînd avea doar 37 de ani. Ei bine, iubirea cîntată de Mozart, acest Rafael al muzicii, avea să urmeze aceeaşi traiectorie ca suava puritate rafaelică. La fel de brusc şi de misterios, el, cel ce tînjea cu atîta nostalgie după paradis, fu cuprins de o exaltată simpatie pentru acel gen de iubire al cărei simbol este Don Juan. Degeaba îşi subintitulează el opera „destrăbălatul pedepsit“, degeaba face el să izbucnească flăcările iadului care-l vor înghiţi pe cinicul seducător, degeaba va adăuga un tablou final moralizator în care urmăritorii lui Don Juan anunţă victorios pedepsirea desfrînatului. Degeaba toate acestea, căci peste ele, şi eclipsîndu-le cu totul, se înalţă această exaltată simpatie a compozitorului care — fără s-o declare verbal — îl apără tot timpul pe eroul său prin splendoarea caracterizării lui muzicale. Teribile unghere dezvăluie această operă atît de profund semnificativă a ultimei perioade mozartiene! Cel ce cînta seraficul, nutrea în ascunzişurile sale doruri învăpăiate, mistuitoare, care împingeau sufletul într-o dureroasă contradicţie cu el însuşi. Şi seninul suflet al noului Rafael se înnoură, se învolbură, îşi pierdu cereasca limpezime. Iar apoi veni căinţa, remuşcarea. Era însă prea tîrziu. Cînd pactul cu cerul este încălcat printr-o călătorie premeditată în infern,

Scanned with OKEN Scanner

dezastrul este iminent. Şi Mozart fu mistuit de vîlvătaia din el încă şi mai tînăr decît Rafael, la 35 de ani, pe cînd încerca să ceară iertare, cu tulburătorul său *Recviem*, pentru impura şi secreta sa complicitate cu acest echivalent masculin al lui Kundry, care era Don Juan, instrument — şi el — al eternului Klingsor.

Precum Bach pe vremuri, Beethoven ar vrea să ridice şi el un zid în faţa acestei rostogoliri pe povîrnişul erotismului. Don Juan-ul mozartian îl scandalizase, făcîndu-l să declare că nu poate înţelege cum un artist cu suflet atît de cast a putut aborda un subiect atît de imoral. Îi va opune deci foarte moralul său *Fidelio*, unde iubirea apare subordonată luptei sociale şi, în plus, aureolată de ideea jertfei, spre care Leonora se îndreaptă cu atîta abnegaţie. Pe cît de cuceritor era însă exprimată frivolitatea lui Don Juan, pe atît de puţin convingător este cîntat onorabilul amor conjugal dintre Florestan şi Leonora. Hotărît lucru, în problemele iubirii, Beethoven nu ajunsese să ardă pentru ideal la fel de intens cum ardea pentru marile lui aspiraţii sociale şi metafizice. Ceea ce încununează, dacă mă pot exprima aşa, mediocritatea eroticii lui cu pretenţii moraliste, este acel final care înghite în veselia lui de kermesă populară puţinele elanuri spre sublim: pericolele şi neliniştile au dispărut şi în locul lor se instalează o foarte burgheză fericire a soţilor care, regăsiţi, se pregătesc să-şi refacă paşnicul cămin. Bineînţeles, în onoarea evenimentului, poporul se va bucura şi va petrece. Finalul jubilator din *Fidelio* continuă happy-end-ul în formă de balet din *Orfeul* lui Gluck, şi ca şi acesta, vesteşte încă odată *Simfonia „domestică"*. Erosul beethovenian, într-adevăr, nu e nici pesimist, nici imoral, dar nici pe culmi nu stă. În acest domeniu Titanul nu vede mai departe decît ceilalţi contemporani ai săi. Moralismul mai degrabă îi pune plumb pe aripi decît îi stimulează sborul. La mari altitudini îl găsim pe Beethoven atunci cînd această problemă dispare pentru el, iar locul ei este luat de grandiosul, nemuritorul „Fiţi îmbrăţişate, milioane!", revelaţie fulgerătoare a adevăratei iubiri.

Dacă cuvîntul lui Beethoven avea un răsunet în evoluţia Erosului european, acesta nu era răsunetul moralismului atît de puţin convingător din *Fidelio*, ci al conştiinţei chinuitor interiorizate şi frenetic dezlănţuite din *Appassionata*, din *Sonata „Lunii"*, din *Cvartetul lidic*, din *Simfonia „Eroica"*. Iar acest preromantic îndemn beethovenian acţiona

într-un sens total opus chemării din *Fidelio* la devotată și armonioasă iubire conjugală, căci încuraja afectivitatea dezordonată și individualismul închis în sine, generatoare de dureros dezechilibru. Tocmai sub acest semn, iar nu sub cel al lui *Fidelio*, va evolua iubirea romantică, începînd chiar cu contemporanul și admiratorul lui Beethoven — Franz Schubert.

Pentru sufletul lui Schubert iubirea parsifalian orientată a intrat în noapte: nu-i mai concepe realitatea, nu-i mai simte nevoia; ceea ce-i vorbește îmbietor, ceea ce are realitate pentru el sînt șoaptele drăgăstoase, promisiunile fierbinți, așteptările pline de fiori, părul blond și ochii albaștri pe care cu atîta dăruire le cîntă în ciclul de lieduri *Frumoasa morăriță*, contemporan cu primăvăraticul *Cvintet al păstrăvului*. Pe de altă parte însă, și-a dat perfect seama de perisabilitatea ataşamentului pur omenesc, de inevitabila spulberare a visurilor și iluziilor; de singurătatea iremediabilă a cărei umbră se profilează permanent, ca un fond fantomatic, în spatele oricărei însoțiri, rîzîndu-și parcă de nădejdile noastre în absolut, în veșnicie. Și deși știe toate acestea, deși de pe urma elanurilor sale erotice n-a cules decît dezamăgire, umilire, suferință, Schubert nu mai poate găsi o rațiune existenței în afara năzuinței de a întîlni un suflet care să-l întregească. Dar cum caută ceva ce știe că nu-i e dat lui să găsească, o dorință întunecată de a părăsi viața aceasta se instaurează în inima lui însîngerată; din acest sumbru dor s-a născut acea tragică meditație despre iubirea care nu-și poate găsi împlinire și răspuns: ciclul *Călătorie de iarnă*, atît de semnificativ precedat de *Cvartetul „Fata și moartea"*. Într-adevăr, pustiitor trebuie să fi fost sentimentul înrădăcinat în cel ce pierduse iubirea parsifaliană, iar cealaltă formă a iubirii, egoistă și pasională, nu-i aducea o reală mîngîiere. De ce însă nu-i este îngăduit lui Schubert să cunoască aici bucuria de a iubi și a fi iubit? Pentru că în sentimentul său — deși îndreptat spre cei din jur — există o puritate, un idealism care par a nu fi de aici și cărora obișnuita sensibilitate omenească, înclinată spre jumătăți de măsură și compromisuri, nu le poate face față. Dar prin această puritate a dăruirii sale, pe care femeia o refuză (și Beethoven trăise, intim, aceeași experiență!) Schubert intră fără voia lui în sfera de atracție și raza de acțiune a iubirii parsifaliene. Și, deși ignorată, aceasta face să coboare din înălțimile ei picurile de balsam consolator pe care muritorii îl refuzau mult încercatului său suflet. Această miraculoasă coborîre are loc cînd,

în cîte o melodie schubertiană, lacrimile de pe obraz sînt cu gingăşie şterse de o aripă de înger, ca în *Ave Maria.*

Cu Schumann, perisabilitatea iubirii e încă şi mai intens resimţită. El a încercat să se identifice cu ambii poli ai erosului uman; din orice parte ar fi privit, acesta lasă să se ivească aceeaşi tragică realitate. Cu ce se încheie ciclul *Viaţă şi dragoste de femeie*, după cele şapte imagini ale avîntului pasional? Cu trăsnetul morţii care preface în scrum toate certitudinile, toate visurile. Cu ce se încheie evocarea iubirii poetului din ciclul cu acest nume, evocare în care luminosul vedea răsfrîngîndu-se asupră-i mari umbre? Cu dorinţa eroului de a-şi îneca şi dragoste şi durere în apele Rinului, dorinţă al cărei sens ascuns muzica îl desvăluie prin accentele ei funerare. Moartea e umbra care însoţeşte, începînd cu romanticii, iubirea pasională — acest sentiment care, nemaiputîndu-şi suporta propriile-i incandescenţe, vede posibilă stingerea lor doar în nefiinţă. Dar moartea este departe de a fi pentru romantic o „nirvană". Imaginea ei este inseparabilă, de cea a coşmarului, a iadului. Pentru eroul *Simfoniei fantastice* a lui Berlioz, a nu fi iubit de cea după care tînjeşte, înseamnă să se vadă invadat de o disperare care generează cele mai sinistre viziuni; a decapitării sale, a vrăjitoarelor drăcesc dezlănţuite într-o noapte de Sabat. Tabloul final al *Aidei* exprimă cu o sumbră şi simbolică măreţie degenerarea sentimentului care ar fi trebuit să înalţe sufletul în tăriile scăldate de lumina eternă şi să-l elibereze de orice mărginire: a te lăsa cuprins şi împins pînă la capătul nebuniei de această atotmistuitoare stihie, înseamnă să te laşi îngropat de viu — despre această teribilă soartă ne vorbeşte duetul final dintre Aida şi Radames, în subterana unde au fost zidiţi pentru a muri împreună de o moarte pe care nici o speranţă transcendentală nu o luminează. Replică la Tristan şi Isolda, cu care sînt relativ contemporani, cuplul Aida-Radames ne pune în faţa unei experienţe încă şi mai feroce decît a eroilor wagnerieni. În *Aida* Verdi se întîlnea cu Wagner nu numai pe planul limbajului — foarte tensionat, dens, monumental — dar mai ales sub semnul sentimentului tristanesc care plutea în atmosfera sufletească a Europei după toate acumulările produse de la Gesualdo spre noi. Cu antenele lui atît de sensibile, Verdi l-a înregistrat şi l-a exprimat la o temperatură puternic arzătoare care, din cauza splendorilor exterioare ale muzicii sale, trece adesea neobservată. În realitate însă dulcea otravă a iubirii tris-

Scanned with OKEN Scanner

tănești e mult mai primejdioasă prin forma nemijlocit seducătoare în care acest sentiment se exprimă. S-ar putea spune că, împiedicat să ajungă la inimile celor mulți prin germanismul destul de greoi al frazei wagneriene, Tristan era ajutat să-și îndeplinească misiunea sa distructivă de atîtea și atîtea opere — îndeosebi italiene — mai îmbietor concepute din punct de vedere melodic, printre care *Aida*, desigur, ne apare ca cea mai înzestrată cu atributele înaltei arte.

Evoluția Erosului de la sfera paradisiacă spre sfera infernală trebuia să aducă — și n-a întîrziat să aducă — în conștiința compozitorului însuși, acea lume a cărei emanație este patima mistuitoare: iadul. Era într-adevăr inevitabil ca acesta să-și facă apariția. De la Gesualdo încoace, muzica, pe măsură ce se pasionaliza, dădea la iveală din ce în ce mai limpede obîrșia întunecată a nefericirii noastre, adică forțele care provoacă această nefericire, forțe exterioare esenței umane, dar întinse acaparator peste sufletul omului, infiltrate pînă în substanța lui intimă. Dusă foarte departe de către Wagner, această sumbră revelație culmina cu figura de un atît de cutremurător adevăr ocult a lui Klingsor. Erau deci create toate condițiile pentru ca în muzică să irumpă în mod direct acea lume a cărei simbolică expresie era magicianul negru Klingsor. Irupție misterios și semnificativ legată de acea faptă abominabilă despre care spuneam că stă la originea pervertirii Erosului muzical.

Este vorba de crima sadică a lui Gesualdo care organiza drăcește situația adulterină a soției sale pentru a o putea ucide cu amant cu tot; această crimă, cum am mai spus, o repeta pe aceea a lui Gianciotto Malatesta care-i asasinase pe Francesca și Paolo, cei doi îndrăgostiți așezați de Dante în al doilea cerc al Infernului. Ei bine, la acest sfîrșit de ciclu evolutiv, muzica descindea, cu un sentiment de îndurerată compasiune, la cei doi nefericiți torturați de forțele de la care le venise fatalul impuls. O făcea prin intermediul a doi compozitori ce vibrau deosebit de intens la suferința umană. Unul din ei — mă refer la Ceaikovski — era atît de sensibil la această suferință încît, pînă la urmă, ea a întunecat tragic orizontul vieții lui sufletești. Fire funciar depresivă, Ceaikovski, cînd era obligat să facă experiența coborîrii în adîncurile infernale, era de obicei în primejdie de a pierde speranța întoarcerii la lumină și amintirea drumului pe care s-ar putea salva. Iată, în fantezia lui simfonică *Francesca da Rimini*, lumea evocată este una iremediabil disperată,

Scanned with OKEN Scanner

închisă etanş din toate părţile precum subterana unde sînt zidiţi Aida şi Radames. Prima secţiune: viforul infernal. Secţiunea doua, de mijloc: povestirea, tînguitor rostită, despre nefericita iubire — iubirea a cărei primă izbucnire pasionată se suprapunea cu sfîrşitul ei pămîntesc. Şi apoi, ca secţiune a treia, viforul infernal revine ducînd cele două umbre şi lăsînd în sufletul celui ce ascultă un ecou de infinită tristeţe. Compunînd *Francesca da Rimini*, Ceaikovski parcă s-a solidarizat cu eroii săi, a vorbit din lăuntrul durerii lor pe care nici o rază n-o luminează. Este drept că, în multe din operele sale, Ceaikovski se arată un însetat de lumină, dar mai totdeauna cînd asupra sensibilităţii lui se abat ofensive aprige ale forţelor infernale, cu cortegiul de disperări ce le însoţesc, capacitatea de a afirma lumina şi voinţa de a se îndrepta spre ea se văd ca anihilate. Ceaikovski cîntă adesea idealul, dar acest ideal, pe cît i se înfăţişează de îmbietor, pe atît se dovedeşte de inconsistent şi ineficient atunci cînd trebuie să alimenteze energiile spirituale. Ce este în realitate setea de lumină şi ideal a lui Ceaikovski, ne-o spune într-un mod concentrat felul cum apare tema Astarteei în finalul *Simfoniei „Manfred"*: survine cînd eroul, coborît în împărăţia subterană a lui Ahriman, se află la ultima limită suportabilă a deznădejdii; îl mîngîie ca o amintire duioasă dar n-are putere să-l smulgă marasmului. Şi îl lasă singur în faţa monstrului pe cel al cărui suflet abia îşi mai poate menţine verticalitatea. Şi cît de mult şi dramatic ne vorbeşte acel dialog precipitat între forţa agresivă care se îndreaptă spre victimă pentru a-i da ultima lovitură şi tema lui Manfred care se retrage din ce în ce mai neputincioasă şi speriată spre zidul unde se va opri şi unde totul se va termina dezastruos. Iadul din *Manfred* este o continuare şi amplificare a iadului din *Francesca da Rimini* şi e descris cu un sentiment autobiografic, la rîndul său intensificat. Iadul îşi capătă sufletul care a acceptat să-i urmeze ademenitoarele îndemnuri. Iată cumplitul apogeu al pasionalităţii care vrea să-şi ducă pînă la capăt nebunia. După asemenea experienţe interioare n-avem a ne mira de finalul funerar al *Pateticii*, n-avem a ne mira de sinuciderea care a urmat la puţine săptămîni acestei lugubre viziuni.

Mai coboară în Infern spre a asculta cu fraternă compasiune povestirea Francescăi da Rimini şi contemporanul lui Ceaikovski, Franz Liszt. Într-adevăr, în concepţia simfoniei sale *Dante* iubirea dintre

Scanned with OKEN Scanner

Francesca şi Paolo ocupă locul de pivot; prin prisma ei ne este evocat infernul căruia Liszt îi dedică prima din cele două părţi ale simfoniei. Alegînd din poema lui Dante tocmai acest fragment erotic ca emblemă a iadului, Liszt ne spune: cine vrea să facă experienţa Infernului şi să se convingă de realitatea lui, să se lase dus de patima care i-a înlănţuit şi mistuit pe Francesca da Rimini şi Paolo Malatesta! Dar, spre deosebire de Ceaikovski, Liszt ne aduce în faţă această istorie pasională nu ca simbol al unei fatalităţi ce planează implacabil şi iremediabil asupra iubirii, ci ca etapă ce poate şi trebuie să fie depăşită de către om în efortul spre o necontenită spiritualizare. Simfonia lui se va desfăşura aşadar ca o continuă ascensiune spre lumină, ascensiune desigur grea, prin lupta pe care o implică purificarea lăuntrică de toată zgura egoismului pasional şi pasionalităţii egoiste, şi pe care Liszt o evocă în partea doua a simfoniei sale. „Purgatoriul" — iată simbolul convingerii că iubirea tristanescă, infernală poate şi trebuie să se transforme în iubire parsifaliană, paradisiacă, pe care Liszt o va cînta în „Magnificat-ul" final al simfoniei sale. Şi astfel, pe parcursul simfoniei, adică mai exact de-a lungul celei de a doua părţi, imaginea Francescăi da Rimini se şterge treptat pentru ca în locul ei să se contureze din ce în ce mai limpede figura radioasă a Beatricei, acest luminos simbol al iubirii pure, cereşti, eterne, fundamentale. Da, omul geme în strînsoarea de fier a infernalei sale pasionalităţi, dar dincolo de ea, în adîncuri şi mai abisale ale sufletului, stăruie nepieritor flăcăruia acestei iubiri fundamentale care-i aminteşte necontenit obîrşia, esenţa, destinaţia. Ceaikovski îi evoca dezolant pe cei doi nefericiţi din evul mediu. Liszt o face dătător de speranţă. Iubirea, ne spune el, nu este sortită unei veşnice damnări infernale; e suficient ca omul să vrea din toată fiinţa eliberarea de sub acest blestem pentru ca flăcăruia din adîncuri să năvălească strălucitor în întreaga fiinţă, mistuind-o nu întru moarte, ci întru înviere. Iar iubirea cea adevărată nu este o simplă vorbă, o himeră; ea poate fi realmente regăsită de oricine o caută cu fervoare. Pentru o asemenea înviere sub semnul iubirii eterne nu se cere decît un singur lucru: să-l birui în tine pe balaurul pus în mişcare de Klingsor, acel balaur care ştie să ia cele mai amăgitoare aparenţe, inclusiv pe aceea a Euridicei. Dacă punem faţă-n faţă acea muzică de nesfîrşită melancolie

Scanned with OKEN Scanner

şi doruri care este *Poemul simfonic „Orfeu“* de Liszt şi *Simfonia „Dante“* a aceluiaşi, mesajul se conturează ca o inscripţie ce stă la antipodul celebrului şi sumbrului: „Prin mine treci spre locul de durere/ prin mine treci spre veşnica jelire/ prin mine treci spre gloata care piere“, cu care se deschide cîntul al treilea al *Divinei Comedii.* Pe poarta care duce în paradisul iubirii regăsite stă scris: „Prin mine treci spre locul fericirii/ prin mine treci spre bucuria veşnică/ prin mine treci în rîndul sufletelor care nu pier“. Dacă Orfeu — şi fiecare din noi este potenţial un Orfeu — găseşte în el puterea să se ridice deasupra durerii de a fi pierdut-o pentru totdeauna pe Euridice, el o va primi în dar pe divina, incomparabila Beatrice. Cînd Euridice dispare, se iveşte, iradiind o lumină mai presus de fire, nemuritoarea Beatrice. Condus de ea intră omul în Graal, şi odată păşit pragul sublimului sanctuar, Orfeu se vede miraculos transformat în Parsifal...

7. Marea jertfă

De la amurgul renaşterii pînă la acela al romantismului, erosul muzical ni se înfăţişează într-un necontenit declin spiritual într-o tot mai întunecată dramatizare psihologică. Pragul secolului al XX-lea înseamnă pentru această evoluţie pragul cel mai de jos la care putea coborî. Deşi grea şi apăsătoare, situaţia nu era totuşi disperată. Existau chiar şanse ca, printr-o concentrare energică a forţelor, printr-un „de profundis clamavi“ ţîşnit din inima însîngerată, iubirea să irumpă brusc şi vertiginos din acest adînc de prăpastie spre înălţimile cele mai sublime, niciodată atinse. Este o lege psihologică pe care mulţi o cunosc din trăire personală: suprema iluminare poate urma *nemijlocit* celei mai negre deznădejdi. Despre măreţia fără precedent a înălţimilor la care muzica ar fi putut ajunge prin trezirea ei din somnul cel de moarte, ne putem face o idee gîndindu-ne la *Simfonia a VIII-a* „a celor o mie“, prin care Mahler, în primul deceniu al secolului, încerca formidabilul salt. Continuîndu-l pe „fiţi îmbrăţişate milioane“ din *Simfonia a IX-a* de Beethoven, el se înălţa pînă la o viziune cosmică a iubirii. Iubirea e sufletul universului, ne spune muzica lui, prin ea s-a creat totul, prin

Scanned with OKEN Scanner

ea se menţine totul, să dăm iubirii noastre aripile care s-o ducă pînă la iubirea cosmică: sus s-avem inimile....

Apelul lui Mahler a rămas însă izolat şi neauzit, aşa cum izolat şi neauzit rămăsese şi apelul lui Bruckner. Impulsionată de forţele răului — muzica, în loc să-şi adune puterile pentru a se avînta spre tării, se opinti să străpungă fundul atins pentru a-şi continua drumul mai jos, sub ceea ce am putea numi nivelul zero. Asistasem pînă acum la golirea progresivă a erosului muzical de substanţă spirituală; de acum înainte vom putea urmări luarea muzicii în stăpînire de către stihii care nu numai că nu-şi maschează caracterul antispiritual dar şi-l afişează cu agresiv cinism. Cel căruia îi revine răspunderea primelor tentative în această direcţie, dătătorul de ton, este Richard Strauss.

Acum în acest prag de veac XX ies la iveală roadele în vederea cărora însămînţase — fără să-şi dea seama de acest lucru — Mozart cu *Don Juan*-ul său. Simpatia vibrantă pe care Mozart i-o arată eroului său în ciuda faptului că-l numeşte „destrăbălat“ şi că-l aruncă în flăcările iadului, această simpatie va creşte în glorificarea nereticentă şi strălucitoare căreia Richard Strauss i se va deda în poemul său simfonic *Don Juan*. Prototipul erotismului fără scrupule va fi prezentat de el cu toată forţa de seducţie a imaginaţiei romantice: voluptatea este somptuos înveşmîntată ca să nu i se vadă mizeria spirituală, viciul capătă scînteieri fascinante. Cu Richard Strauss se instalează în muzică totala indiferenţă morală faţă de cele sufleteşti. Pînă la el, adică pînă la sfîrşitul romantismului, ori de cîte ori compozitorul înfăţişa marasmul iubirii cotropite de pasionalitate, o făcea cu un profund regret că lucrurile trebuie să se întîmple aşa, cum era cazul cu dezolările ceaikovskiene, ceea ce dădea evocării lor substratul spiritual-moral din care aceasta îşi sorbea poezia şi noblețea. În felul său de a înţelege erosul, Richard Strauss adoptă lipsa de principii şi scrupule a lui Don Juan, cu a cărui exaltare pare să vrea a-şi începe programatic evoluţia sa componistică. Glorificarea desfrîului nu-l va împiedica să glorifice cu acelaşi entuzism tihna şi satisfacţiile vieţii conjugale în *Simfonia „domenstica“*. Măcar de s-ar fi menţinut la înălţimea acelei tradiţii pe care *Orfeul* lui Glück şi *Fidelio* de Beethoven o creaseră făcînd elogiul fericirii ca să zic aşa „legitime“ (în opoziţie cu mai toţi ceilalţi compozitori care n-au văzut poezia decît în iubirea nelegitimă, „furată“).

Scanned with OKEN Scanner

Dar, vai, nici la această modestă înălțime el nu poate ajunge, obsedat cum e de amănuntele prozaice ale vieții sau atras de picanteria de trivial gust. Fericirea domestică pe care o cîntă Strauss n-are nici cea mai mică urmă de elevație. De ce elevație putea fi în stare — cel puțin în legătură cu o asemenea temă — compozitorul care, aidoma unui copil prost crescut, nu rezistă tentației de a se uita prin gaura cheii la cele ce se petrec în alcov?

Exaltarea erotismului frivol și etalarea indiscretă a intimităților conjugale sînt însă infantilisme inocente în raport cu ceea ce întreprinse Richard Strauss spre sfîrșitul primului deceniu al veacului nostru, la sugestia unor forțe a căror identitate spirituală nu e greu să o ghicim. El își propuse să batjocorească idealul parsifalian al iubirii într-un mod care nu numai să nu scandalizeze elementarul simț spiritual din fiecare om, dar să pervertească sensibilitatea ascultătorului într-un asemenea grad, încît acesta să fie fascinat și cîștigat de perversitatea viziunii componistice. Parsifalului imaculat și triumfător el îi va opune un Parsifal doborît și împroșcat cu noroi. Ființa asupra căruia sadica imaginație a compozitorului, asociată cu aceea a lui Oscar Wilde, avea să-și exercite cruzimea, va fi aceea a lui Ioan Botezătorul. Rezistența pe care acesta o opune eternei Kundry, personificată aici prin Salomeea, nu mai este triumfătoare, cu toată neclintirea ei. Capul său va trebui să cadă și Richard Strauss notează cu fidelitate și voluptate acest moment: opintelile călăilor în fundul puțului, nerăbdarea și emoția Salomeii care așteaptă să fie adus pe tava de argint obiectul monstruoasei ei rîvniri. Iar după ce ne arată răpunerea noului Parsifal — ca pentru a o răzbuna pe Kundry ale cărei ademeniri fuseseră atît de jignitor respinse de castul pribeag — Richard Strauss ne pune în fața celei mai oribile viziuni ce a putut vreodată lua naștere în închipuiea unui compozitor (atît pînă la el, cît și după el); ceva ce nu poate fi numit decît profanare lubrică a unui cadavru. Ca să exalte diabolic această pseudovictorie a bestialității instinctuale, el o va face pe Salomeea să evolueze aproape un tablou întreg în fața noastră cu capul martirizatului pe tipsie și revărsînd asupra acestuia toate scabroasele dezmierdări pe care, viu fiind, Ioan le respinsese. Salomeea poate acum îndelung savura sărutul prin care Kundry ar fi vrut să-l piardă pe Parsifal dar care se întorsese atît de repede împotriva ei. Este drept că ceea ce sărută

Scanned with OKEN Scanner

Salomeea acum, extaziată sub lumina lunii, sînt doar buzele unui cap de mort, dar pentru ea posedarea erotică a unui cadavru e o voluptate specială, incomparabilă, căci imaginaţia ei exaltată poate amplifica fără limită ceea ce-i oferă simţurile-i de fiară hămesită. Cei ce n-au văzut şi n-au auzit opera lui Richard Strauss vor izbucni desigur precum Irod către Irodiada: „E un monstru fiica ta, un monstru!“ Ei bine, compozitorul a făcut tot ce-i stătea în puteri pentru ca perversitatea Salomeii să se manifeste nu monstruos, ci seducător. Cu farmecul ei irezistibil — magistral evocat de rafinata senzualitate a frazei straussiene — îl convinge Salomeea pe Narabot, şeful gărzii, să-i înlesnească întrevederea cu Ioan; cu aceeaşi armă va obţine capul acestuia de la Tetrarh, făcîndu-i — la fel de irezistibil — acea demonstraţie de „striptease“ care este dansul celor şapte văluri. Avusese naivitatea să creadă că în faţa acestor ordinare mijloace, cărora numai slăbiciunea şi ignoranţa oamenilor le conferă o iluzorie aparenţă strălucitoare, va ceda şi incoruptibilitatea profetului. Acesta însă vede dincolo de aparenţe şi îi strigă în faţă mizeria: „Înapoi, fiică a Babilonului, fiică a Sodomei“. Pentru el „fetele flori“ nu mai pot fi acoperămîntul ademenitor cu ajutorul căruia „balaurul“ izbuteşte de obicei să pună stăpînire pe suflet. Ioan e aşadar singurul care i-a descoperit secretul, el ştie adevărul! Răzbunarea Salomeii exprimă nu atît furia ei de femeie refuzată, cît furia eternului Klingsor a cărui unealtă este şi ea: demonul care se vede descoperit, demascat, biruit. Căci el, cu teribilele lui forţe, se ascunde în spatele dezmierdătoarelor chemări ale dulcei copile (căreia Strauss îi împrumută catifelata senzualitate vieneză), aşa cum se ascunsese îndărătul seducţiei pe care o încerca, tot atît de zadarnic, fascinanta Kundry. Nici vorbă însă ca Richard Strauss, precum Wagner, să zugrăvească perversitatea diabolică în lumina parsifaliană; dimpotrivă, puritatea de Parsifal a lui Ioan va vedea proiectîndu-se asupra ei umbrele infernale ale unei monstruozităţi erotice pe care Richard Strauss o poleieşte cu aurul fals, dar totuşi sclipitor, al artei sale de maestru al decadenţei. Şi antagonismul fundamental al operei *Salomeea* se va contura pînă la urmă în felul acesta: Ioan, cel cast, va avea o caracterizare muzicală dură şi întunecată, ca pentru a ilustra ce inumană şi puţin simpatică e virtutea; rîvnirea furibundă şi cruzimea animalică a Salomeii vor apărea însă înveşmîntate în melodiile cele mai diafane, mai

Scanned with OKEN Scanner

pline de grație, în armoniile cele mai învăluitoare pe care le putea inventa compozitorul, convins — după cum se vede — că viciul este mult mai uman, mai interesant, mai artistic. La un sfert de secol după ce apelul sublim al lui Parsifal răsunase pentru prima oară de pe colina de la Bayreuth și exact în același timp cînd Mahler făcea acest apel să răsune încă și mai amplu cu simfonia „celor o mie", Richard Strauss batjocorea cinic îngerul și rostea elogiul exaltat al femeii — vampir.

Și cei ce au urmat lui Richard Strauss au continuat să foreze mai departe aceste pseudo-adîncimi ale unui eros subuman, scoțînd la iveală deformări sufletești din ce în ce mai respingătoare. Să nu ne deruteze însă aparenta diversitate a patologiei erotice în fața căreia ne pune compozitorul secolului al XX-lea. Schema ei este în fond foarte simplă. Ceea ce ne întîmpină în ea nu este, pe de o parte, decît întețirea exasperată a aceleiași iubiri tristaneşti — iubirea dominată de patimă, voluptate, noapte, doar că exprimîndu-se la modul demențial al unui Wozzeck sau la cel pervers-isteric al unei Lulu, cele două renumite personaje ale lui Alban Berg. Iar reversul acestui sentiment tristanesc degenerat este cea mai de gheață neiubire, care evoluează de la zeflemeaua stravinskiană din *Aventurile unui desfrînat* pînă la exploziile de ferocitate din „muzica" acelor compozitori care au acceptat ca inima să le fie înlocuită cu mașina (transplant drăcesc!). Nici o incompatibilitate între incandescența mistuitoare a patimii și răceala glacială a insensibilității: amîndouă exprimă căderea din lumea spiritului și se întîlnesc pînă la a se confunda în această izbucnire de violență distrugătoare, la care duce atît iubirea degradată cît și neiubirea. Tristul mesaj pe care indirect ni-l sugerează muzica modernă este acesta: dezlipindu-se și depărtîndu-se de obîrșia ei spirituală — unde lumina este în același timp căldură, iar căldura iradiază lumină — iubirea evoluează implacabil spre ură. Și într-adevăr aceasta este atitudinea sufletească precumpănitoare în fenomenul sonor modern, cu dizarmoniile lui care strivesc brutal pînă și ultimile amintiri ale iubirii primordiale. Era un timp cînd erosul desfigurat mai putea fi exprimat într-o formă seducătoare, ca în *Salomeea*. Dar mai de vreme sau mai tîrziu, vicierea iubirii și reversul ei, triumful sumbru al neiubirii, trebuiau să ducă, pentru o cît mai adecvată exprimare de sine, la urîțirea și dezagregarea expresiei. Înfățișarea oribilă pe care a ajuns s-o capete muzica

Scanned with OKEN Scanner

în ultimele decenii, această explicaţie o are: rostogolirea vertiginoasă a iubirii parsifaliene spre prăpastia urii, violenţei, perversităţii. Cum putea să nu se desfigureze şi chipul exterior al acestei arte al cărei suflet este ţesut tocmai din iubire? Muzica a devenit ce a devenit, deoarece iubirea parsifaliană, în numele căreia descinsese în lume, a fost eclipsată şi apoi înghiţită de iubirea de tip tristanesc, care n-a încetat să se hipertrofieze maladiv, determinînd mai întîi o umflare de rău augur a formelor şi apoi o spargere catastrofală a lor. Totodată, dacă admitem că muzica este cel mai fin seismograf al proceselor ascunse din sufletele omeneşti, nu putem să nu ne cutremurăm la gîndul că haosul nebunesc în care ea s-a transformat exprimă o gravă realitate obiectivă a omenirii contemporane. Iubirea autentică agonizează în muzică, deoarece cumplitele forţe ale răului au pus stăpînire pe sufletul omenesc şi — fie perfid, fie brutal — încearcă să-i nimicească esenţa, care este una cu a muzicii: iubirea.

Situaţia poate fi însă privită şi dintr-un alt unghi. Ceea ce am să spun acum va putea părea în contrazicere cu felul destul de dur în care am prezentat dezagregarea modernă a muzicii, şi de fapt este o contrazicere, dar realitatea obiectivă a lucrurilor e cea care ne-o impune. Un obiect, văzut din unghiuri diferite, ni se va înfăţişa în chip diferit iar uneori imaginile pot chiar să se contrazică deşi obiectul rămîne acelaşi. Cu atît mai mult acest infinit, care e existenţa umană, va avea nu un singur sens ci mai multe, în funcţie de unghiul din care o privim. Putem spune că stăm în miezul adevărului doar dacă am parcurs jur-împrejurul fenomenului studiat de noi cele 12 puncte de vedere din care el poate fi înţeles, şi va fi inevitabil ca unele dintre acestea să se afle într-un profund antagonism. Ei bine, la acest conţinut complex, paradoxal, contradictoriu al adevărului îl rog pe cititor a se gîndi, cînd spun că în faţa dezagregării muzicii trebuie să simţim nu numai dezaprobare şi îngrijorare, dar şi un sentiment de profundă, sacră reculegere. Şi iată de ce: tot ce s-a petrecut de două secole încoace cu această sublimă şi vie entitate care este sufletul muzicii, exprimă o grandioasă şi tragică jertfire de sine. Muzica şi-a lăsat cereasca-i făptură străpunsă şi batjocorită pentru ca, prin sacrificiul ei, să zguduie conştiinţele şi, trezite din somnul lor funest, acestea să-şi dea seama de teribila dramă în care e prins omul şi a cărei evoluţie a început să devină rău preves-

Scanned with OKEN Scanner

titoare: drama spiritului pe care omul îl nesocotește, îl brutalizează, îl crucifică. Da, muzica este în agonie, dar ea n-a murit și nici nu poate să moară, căci esența ei, ca și a omului, este nemuritoare; va fi însă în agonie — într-o agonie chinuitoare pentru ea și cutremurătoare pentru noi, cei ce o privim — atîta timp cît va fi necesar să semnalizeze marea rătăcire și marea primejdie. Desfigurarea muzicii trebuie să ne îndrepte privirile dincolo de ea, spre spiritualitatea terfelită, iar suferința conștient îndurată și jertfa de sine liber consimțită a muzicii, să ne facă a înțelege o suferință și o jertfă mai presus de ea. Din acest unghi privită, neiubirea furibund dezlănțuită care a mutilat chipul sublim al muzicii ne arată un revers la care desigur că cei mai mulți nici nu se gîndesc: suprema dovadă de iubire prin răbdarea tăcută cu care se lasă maltratată și desfigurată. Ea este azi aidoma acelui suav și nepămîntesc Sebastian, șeful arcașilor împăratului Dioclețian, condamnat să fie ucis de proprii săi arcași. Legat de un copac, el nu numai că își așteaptă sfîrșitul cu o absolută seninătate, dar își imploră arcașii să cuteze a trage în el, căci toți îl iubesc și nimeni nu are curajul să țintească. Își dă oare seama compozitorul că fiecare nouă extravaganță electronică sau cibernetică a sa este o săgeată pe care o trimite în trupul cast și mereu agonizînd al muzicii?

Unul din promotorii inițiali ai modernismului muzical, Debussy, a intuit — nu-mi dau seama cît de conștient — acest destin al muzicii, iar intuiția lui e de natură să alimenteze în inimile noastre speranța că și confrații lui de azi și de mîine vor deveni conștienți de sensul tragic al îndrăznelii lor moderniste — îndrăzneală explicabilă doar prin aceea că nu știu în cine trag, că nu știu ce fac. Debussy a vociferat toată viața lui împotriva lui Wagner, și încă într-un mod destul de inelegant. Și cu tot caracterul antagonic al esteticii pe care o preconiza, evoluția spiritualității sale reproduce aproape aidoma evoluția wagneriană de la spiritul tristanesc la cel parsifalian. *Pelléas et Mélisande* nu e decît oglindirea franceză, adică mai puțin zgomotoasă, a acelei funeste patimi care i-a unit pe Tristan și Isolda întru moarte. Debussy îi evocă fraternizînd plin de compasiune cu suferința lor. La cîțiva ani însă, a simțit și el nevoia să-și facă, asemenea lui Wagner, penitența sa, răspunzînd cu atîta dăruire invitației lui d'Annunzio de a scrie muzica la *Martiriul sfîntului Sebastian*. Dacă în *Pelléas* el nu aduce în esență

Scanned with OKEN Scanner

ceva nou, ca problematică a erosului, în raport cu *Tristan*, *Sebastian*, deşi în linia lui *Parsifal*, este nu atît o continuare cît o completare profund semnificativă a acestuia, cealaltă faţă pe care Wagner, încă nu o dezvăluise. *Parsifal*, aşa cum se termină el la Wagner poate crea uşor impresia că, la capătul chinuitorului urcuş, se află beatitudinea neumbrită şi de nezdruncinat. Or, această înţelegere a culmii spirituale sub semnul confortului sufletesc n-are nimic comun cu ceea ce se petrece în realitate în trăitorul marii ascensiuni spre iubirea cea adevărată. Căci acesta nu poate menţine tensiunea şi măreţia stării sale de iluminare decît printr-o necontenită jertfire de sine. Jertfa dureroasă este nu numai o etapă pe drumul desăvîrşirii, este însăşi diadema pusă pe creştetul celui ce devine rege al Graalului, diademă care unei priviri pătrunzătoare i se arată a fi o coroană de spini. Acesta este aspectul nou pe care-l aduce Debussy în revelarea adevărului spiritual dăruit omenirii de către Wagner prin neasemuitul său *Parsifal*. Pentru ca să rămînă mereu demn şi puternic slujitor al Graalului, pentru ca iubirea sa să nu se ofilească sau să nu se osifice, Parsifal trebuie să-şi lase mereu trupul şi sufletul străpunse de săgeţile care vor face din el o imensă şi continuu deschisă rană. Numai aşa se poate menţine cineva pe culme. Prin rană te pierzi, cum s-a întîmplat cu Amfortas, şi tot prin rană te izbăveşti, te regenerezi necontenit. Totul depinde de caracterul rănii (şi deci al suferinţei pricinuite de ea): rana otrăvită e spre moarte, rana pură spre înviere. Iată mesajul care pornea din Franţa ca un răspuns, la numai trei ani după ce Richard Strauss pîngărea idealul parsifalian sub dezlănţuirea orgiastică a dansului celor şapte văluri. Imaginea debussyană a lui Sebastian e o magistrală împlinire a concepţiei wagneriene despre Parsifal. Ea ne atrage atenţia asupra jertfei de sine şi suferinţei ca atribut suprem şi permanent al iubirii. Pentru a fi veridică, imaginea spiritului triumfător trebuie să fie pictată cu penelul muiat în sînge.

De aproape un secol încoace, sufletul muzicii, ajuns la deplina maturitate şi conştienţă a misiunii sale, nu contenteşte să sîngereze şi să agonizeze asemenea lui Sebastian cel străpuns de cei care-l slujeau şi-l iubeau. Aşa privite lucrurile, fenomenul modern al dezagregării limbajului muzical îşi dezvăluie sensuri care se refuză unei înţelegeri simpliste, superficiale. Să ne reţinem indignarea facilă văzînd trupul

Scanned with OKEN Scanner

și sufletul sfîrtecat al muzicii; să ne plecăm pios în fața celei mai înalte iubiri și celei mai cumplite suferințe a celei mai cerești dintre arte. Și totodată cu nădejdea neîntunecată, căci jertfa și suferința provenite din prea marea iubire poartă în ele germenele eternei resurecții.

8. Epilog

„*Eu stau la ușă și bat*“

— Mi-a plăcut cum l-ai prezentat pe Parsifal la radio, m-a impresionat ideea de iubire parsifalică, totul a fost foarte înălțător; dar după aceea, cînd am ieșit de sub vraja acestei atît de transcendentale viziuni, mi-am dat seama — nu fără un anumit regret — că ceea ce ai înfățișat este utopic, imposibil, ireal. Ai făcut elogiul unei himere!

— Cum așa?

— Foarte simplu: un asemenea sentiment nu e pe măsura puterii de simțire a oamenilor, e mult prea sus pentru ei, e strivitor, e inaccesibil. Omenescul e opus ideii de transcendență, de absolut. Ceea ce ține de puritatea desăvîrșirii ne este străin nouă oamenilor, care sîntem cine sîntem tocmai pentru că în viața noastră se amestecă — și trebuie să se amestece — năzuința spre puritate cu multele pete, care adesea totuși ne stimulează această năzuință. Nu, Parsifal nu despre noi vorbește, și de aceea nu-l pot simți ca pe un frate, nu mă poate convinge.

— Vorbești ca și cum te-ai mîndri cu aceste pete, ca și cum te-ai simți bine cu ele.

— A nu, te rog să nu mă înțelegi greșit. Am vrut numai să spun că noi oamenii sîntem din păcate prea jos, iar Parsifal — și mai ales așa cum l-ai evocat — este, tot din păcate, prea sus.

— Mă surprinde siguranța cu care vorbești în numele tuturor. A făcut cineva o statistică a sufletelor întinate, ca să fie posibil a afirma irealitatea iubirii parsifalice?

— Nu, desigur, dar nu e nevoie de statistică — e de ajuns doar să privești în jur — pentru ca să-ți dai sema că cei mai mulți nu au și nu pot avea ceva comun cu iubirea parsifaliană. Pe aceștia, pe noi,

Scanned with OKEN Scanner

pe toţi aproape, îi avea Eminescu în vedere cînd li se adresa cu acele cuvinte pe care le-ai pomenit într-o meditaţie: „nu simţiţi c-amorul vostru e-un amor străin? Nebuni!“

— Ştiu prea bine că în această privinţă nu poate fi vorba de o majoritate, dar cît de infimă ar fi minoritatea care va fi făcut experienţa acestui sentiment, ea e suficientă pentru a demonstra realitatea lui. Căci ceea ce izbuteşte cîtorva, poate izbuti tuturor. Şi apoi acesta este un sentiment mai mult al viitorului decît al prezentului: în această lumină, a omului care va veni, trebuie să-i înţelegem realitatea. Toate marile înfăptuiri ale omenirii au început prin a fi idealul unei minorităţi, foarte adeseori condamnată ca eretică, visătoare, lipsită de simţul realului.

— (cu ironie) Atunci nu-mi rămîne decît să constat cu mîhnire că nu fac parte din această minoritate...

— Stai, stai... Trebuie să înţeleg că, nerecunoscîndu-te în Parsifal, simţi totuşi o atracţie spre el? Că nu ţi-ar displace să devii după chipul şi asemănarea lui?

— Se mai discută aşa ceva? Cine n-ar vrea să stea acolo, scăldat în soare şi iradiind beatitudine, mai presus de vîltoarea în care, zi de zi, ni se iroseşte vlaga sufletească? Dar simt că aşa ceva este, practic, cu neputinţă.

— Cum poţi să absolutizezi cu atîta uşurinţă o dificultate interioară, în loc să vezi în ea — ca în orice dificultate — ceva temporar, trecător? Oamenii reuşesc să biruie atîtea obstacole din afara lor, unele de-a dreptul teribile, şi să nu poată învinge un obstacol din lăuntru, a cărui depăşire numai şi numai de ei depinde? Îşi irosesc atîtea şi atîtea energii alergînd după miraje într-adevăr cu neputinţă de realizat, care de care mai extravagante, şi să nu găsească în ei forţa de care ar avea nevoie pentru a se reconstrui sufleteşte? O asemenea forţă ar echivala cu o parte relativ mică a energiilor irosite prin goana după mirajele ca şi după nimicurile vieţii cotidiene.

— Crezi aşadar că fiecare ar putea urca pe culmea de unde priveşte şi cheamă Parsifal?

— Întocmai aşa.

— Nu e deci pură ficţiune artistică opera aceasta a lui Wagner?

Scanned with OKEN Scanner

— Nici un mare artist n-ar accepta să compună ficțiuni. În cazul unui creator autentic, plăsmuirea artistică e modul specific de a spune ceea ce crede el a fi adevăr. Și dacă vrei să știi, cu cît viziunea lui pare mai fantastică sau mai imposibilă, cu atît este mai adînc sentimentul de realitate din care ea a izvorît. Numai că aceasta e o realitate deosebită de ceea ce se înțelege în mod cotidian prin acest cuvînt, este realitatea straturilor fundamentale ale ființei noastre, ale existenței umane în general. Forma ni se înfățișează adesea neobișnuit sau paradoxal, tocmai pentru a ne atrage atenția că marile adevăruri, nu pe planul superficial ci pe cel mai intim al sufletului nostru trebuie să le căutăm. De aceea sensul unor asemenea opere, misterioase și criptice pentru ascultătorul comod, se dezvăluie ca o răsplată, doar celui ce a avut curajul să descindă adînc în sine însuși.

— (neîncrezător) Ar trebui să deduc, de aici, că nu-l pot accepta pe Parsifal, deoarece n-am ajuns să mă cunosc suficient....

— Pari ironic, dar cred că, fără să vrei, ai pus degetul pe rană — rana de care poate că pînă în momentul acesta n-ai avut cunoștință și care, cine știe, poate că de abia de acum înainte va începe să te doară. Într-adevăr, *Parsifal* ne vorbește nu despre ceea ce sîntem în viața de fiecare zi, ci despre omul profund, nobil, sărbătoresc, ascuns în fiecare din noi, cu pacea lui mai presus de orice înțelegere obișnuită și cu năzuința lui pură de a se dărui total.

— (dezamăgit) Trebuie să mărturisesc că-mi este aproape imposibil să-mi imaginez un altul care ar trăi în mine ca un fel de dublu al meu. De altfel m-ar și înfricoșa o asemenea descoperire și nădăjduiesc să n-o fac.

— Faptul că în mulți dintre noi acest sublim „celălalt" n-a reușit să iasă la suprafață, nu înseamnă că ar fi mai puțin real. Dar chiar așa stînd lucrurile, sînt convins că nu există om, cît de cît demn de acest cuvînt, care, în ceasurile grave și importante ale vieții lui, să nu fi simțit cum în străfunduri de suflet, dincolo de zidul pe care convenționalismele, fricile, superficialitățile l-au ridicat între el și propria-i entitate, cineva așteaptă parcă să i se deschidă. Este „Parsifalul" fiecăruia, și parcă spune: „Eu stau la ușă și bat". De ce au acordat oamenii instinctiv o așa de mare preferință *Simfoniei a cincea* de Beethoven? Pentru că au simțit în ea exprimată acea realitate abisală din

Scanned with OKEN Scanner

fiecare şi pe care întreaga lor fiinţă o doreşte, deşi nu-şi formulează dorinţa în termeni raţional limpezi. Renumitul motiv al destinului, de toţi fredonatul sol-sol-sol-mi bemol, este imaginea aforistică a celuilalt din noi căruia trebuie să-i deschidem poarta adîncurilor noastre, pentru ca el să intre şi să ne inunde întreaga fiinţă cu lumina lui. Se tem de el doar cei întunecaţi de ignoranţă în privinţa înaltelor experienţe spirituale. Eu îţi doresc din inimă să faci descoperirea de care spui că te temi.

— (concesiv) Să presupunem că ai dreptate în privinţa aceasta, că adică Parsifal l-ar exprima pe celălalt din noi, cu care deocamdată nu sînt în stare să stabilesc vreun contact. Rămîne totuşi deschisă problema acestei iubiri, spiritualizată într-un grad care, dacă s-ar generaliza, ar echivala cu o sinucidere a umanităţii. Parsifal reprezintă negarea pasionalului care, dacă are incontestabilele sale umbre, nu este mai puţin obîrşia speţei noastre. Nu tăgăduiesc frumuseţea iubirii parsifaliene, o frumuseţe supraumană ca să nu-i zic inumană, dar e în ea ceva nefiresc, o sfidare a naturalului.

— Mai pe şleau vorbind, vrei să spui că, dacă şi-ar spiritualiza iubirea în sensul parsifalian, omenirea ar înceta să mai existe.

— Exact.

— Prevedeam obiecţia şi chiar mă miram că întîrzie să vină. E aspectul cel mai izbitor pentru o anumită mentalitate — adică aceea care desluşeşte în opera de artă doar sensul ei direct, literar, şi încă sub semnul unei morale cotidiene, utilitare, i-aş zice chiar burgheze. Într-adevăr dacă toţi am deveni Parsifali, ce s-ar întîmpla cu bietul neam omenesc? Apelului ce se face auzit din Graal îi poţi răspunde (şi nu mă îndoiesc că o vei face) aşa cum le răspundea Tannhäuser, în scena întrecerii cîntăreţilor de la Wartburg, celor ce făcuseră elogiul iubirii parsifaliene. Îţi aminteşti, nu?

— Cum să nu! Întîi păşise Wolfram von Eschenbach...

— Da, şi ce spunea el:

... Privesc la una *dintre stele,*
Acolo sus, cum stă ca-ntr-un privaz,
Din depărtări chem gîndurile mele
Şi sufletul meu cade în extaz.
Şi, iată, o fîntînă îmi apare

Scanned with OKEN Scanner

În care eu, uimit, mă oglindesc.
Din ea-mi reiau puteri renăscătoare
Şi inima nespus mi-o răcoresc.
Şi veşnic aş voi s-o las eu clară,
Netulburat să curgă-acest izvor:
Spre-a nu-l atinge nici odinioar',
Evlavios aş consimţi să mor!
Vai, nobili, aţi ghicit ce e izvorul —
Aşa senin eu înţeleg amorul.

— La care Tannhäuser replica, plin de temperament, ca exponent al omului aşa cum este el, al condiţiei noastre pămînteşti:

Mi-a fost o, Wolfram, scris şi mie
Să văd ce însuţi ai văzut;
Fîntîna cine nu o ştie?
Ascultă dar cum ştiu s-o cînt.
Un dor sălbatic mă încinge,
Cînd mă apropii de izvor,
Şi setea nu mi-o pot învinge,
De-aş şti c-ar trebui să mor.
Sorb lacom eu atunci nectarul,
Nu stau la gînduri înadins,
Că nesecat îmi este darul,
Cum este dorul meu nestins,
Aşa că-n veci să-mi ardă dorul,
Mă plec peste izvor mereu,
Acesta, Wolfram, e amorul,
Aşa-l pricep aievea eu.

— Şi apoi din nou elogiul iubirii parsifaliene prin gura lui Walter von der Vogelweide:

Ce clar în minte îmi apare
Fîntîna cu izvoare reci!
Dar cel ce-o vrea cu însetare,
Tu, Heinrich, n-ai cunoaşte-o-n veci.
Virtutea e acea fîntînă,
Ascultă şi învaţă dar,
Slăvită-n suflet să-ţi rămînă
Spre jertfă să-i ridici altar.
Şi-amar de-ncerci să-ţi stîmperi dorul

Scanned with OKEN Scanner

Din apa ei sorbind abia,
De vei atinge doar izvorul,
Puterile-i vor dispărea.
De vrei să-ți fie binecuvîntată,
Nu simțul tău, ci sufletu-ți desfată.

— Căruia Tannhäuser îi ripostează într-un mod magistral, ridicîndu-se deasupra oricărei replici posibile:

O, Walter, cîntul tău înșală
Și schimbă al iubirii rost,
Cu-așa nemernică sfială
Pierită lumea ar fi fost.
Priviți spre cer, spre veșnicele stele,
Spre slava celui ce-i stăpîn pe ele;
Nălțați sfioase rugăciuni
Spre ne-nțelesele minuni,
Dar cînd atingerii se-mbie
Ce pentru simțuri s-a născut,
Și-n unduiri se înmlădie
Ființa din același lut,
Lăsați dorinței liber zborul —
Așa doar înțeleg amorul.

Și culminînd după aceasta cu acel magnific *Imn către Venus:*

Slăvită fii! În veci mă voi prosterne,
Zînă-a iubirii, înaintea ta!
Tu ești izvor de frumuseți eterne
Și-a tale vrăji în veci le voi cînta!
Acela știe numai ce-i iubirea
Cel ce în brațe aprig te-a încins;
Sărmani cari v-ați strivit în veci simțirea,
Plecați! Plecați spre Venusberg întins!

— Și crezi cu adevărat că celor spuse de Tannhäuser despre iubirea parsifaliană nu li se poate replica nimic?

—Bineînțeles. Ce i s-ar putea răspunde? Căci ceea ce numești „iubire parsifaliană" este, cum spune Tannhäuser, un „cînt ce înșală și schimbă al iubirii rost..."

Cu-așa nemernică sfială
Pierită lumea ar fi fost!

Scanned with OKEN Scanner

— Chiar aşa. La acest argument al lui Tannhäuser cei de faţă izbucnesc cu ură şi violenţă deoarece nu au ce spune, deoarece îşi văd demascată făţărnicia cu care vorbesc despre lucruri transcendentale fără a crede în ele, şi mai ales fiind în totală imposibilitate de a le realiza.

— Ascultă, dragul meu, te fac atent că, de cînd există, omenirea nu s-a aflat în pericol din cauza prea marii ei spiritualizări, dar nu o dată s-a văzut cotropită şi pîrjolită de pornirile ei instinctuale, bestiale şi forţele antispirituale declanşate de aceste porniri. Din acest punct de vedere avertismentul lui Tannhäuser este doar sofism şi demagogie. Primejdioasă pentru om mi se pare tocmai încercarea aceasta de a sădi în el impresia că spiritul îi este ostil. Cînd Tannhäuser face această exaltată declaraţie, nu el vorbeşte, ci eternul Klingsor care, punînd stăpînire pe voinţa lui, îl împinsese spre Venusberg...

— Recunosc că pericolul semnalat de Tannhäuser n-a existat niciodată şi că într-adevăr mai degrabă agresivitatea animalică decît sfiala celor prea spiritualizaţi ameninţă lumea cu pieirea; dar sensul ditirambului său pasional e doar glorificarea firescului uman, a naturii, pe care nu putem să nu le considerăm, în felul lor, sacre şi inviolabile. Tannhäuser apără natura umană, mamă a însăşi existenţei noastre, de cei care, în numele unor dogme transcendentale, ar vrea să-i nesocotească imperativele, cerinţele. Iar Parsifal cu spiritualizarea lui care a pierdut contactul cu pămîntul, simbolizează atacul îndreptat împotriva omului ca fiinţă vie, din carne şi sînge...

— Se vede că l-ai citit pe Nietzsche...

— (mirat) Da de unde... Ce vrei să spui?

— Ei, atunci marile spirite se întîlnesc. El e cel care-şi încheia unul din pamfletele antiwagneriene, intitulat *Richard Wagner, apostol al castităţii*, cu celebra frază: „A propovădui castitatea, este o chemare provocatoare la cultivarea antinaturalului; îi disprețuiesc pe toţi aceia care nu consideră *Parsifal* ca pe un atentat împotriva moralei". Din lumea umbrelor, Nietzsche jubilează desigur că şi-a mai recrutat un adept...

— Nu prea mă bucură compania, căci Nietzsche nu face parte dintre cei pe care-i simpatizez, dar, în cazul dat, e greu să nu fii de acord cu el. Doar aparenţa e nobilă, generoasă, pură în *Parsifal;* avem în fond a face, cum bine spune Nietzsche, cu o filosofie îndrep-

Scanned with OKEN Scanner

tată împotriva omului, împotriva intereselor vitale ale acestuia, doar că deghizată în sclipitoare şi amăgitoare veşminte idealist-mistice.

— Despre aşa-zisul idealism şi misticism al lui *Parsifal*, nici nu merită discutat: sînt sloganuri de care puţină reflecţie sinceră te va izbăvi cîndva. Dar în privinţa „castităţii imorale", a „atentatului la moralitate" pe care l-ar reprezenta opera lui Wagner, ştii de pe ce poziţie făcea Nietzsche această imputare?

— Poziţia lui transpare foarte bine din cuvintele pe care le-ai citat. Este condiţia umană din totdeauna, de neschimbat, şi cu care mă solidarizez, cu toate imperfecţiunile ei.

— Nu e chiar aşa, dragul meu. Vezi ce înşelătoare sînt cuvintele? Şi mai ales cuvintele acestui magician funest al verbului care a fost Nietzsche, a cărui vrajă nu conteneşte să facă victime. Ai avut impresia că el vorbeşte şi în numele tău, dar nu ştiu dacă te vei mai simţi solidar cu el aflînd că poziţia lui este aceea a senzualităţii fără scrupule, a unei naturi care nu cunoaşte frîne şi care se revarsă stihinic, distrugîndu-i pe cei slabi, adică — în concepţia lui — pe cei prea spiritualizaţi. Din această mentalitate, din acest fel de contopire cu natura a ieşit acel *neobarbar* sub a cărui dezlănţuire Europa a cunoscut vremuri de suferinţă şi umilinţă fără precedent. Zaratustra pretindea că anunţă un om nou; în realitate anunţa şi pregătea „bestia blondă" (cum a fost poreclit asasinul educat de totalitarismul hitlerist). Iată că aici n-au mai acţionat „dogmele transcendentale", care-ţi displac atîta. Este supraomul de tip nietzschean mai moral decît Parsifal?

— Dar nu dintr-un asemenea punct de vedere mă gîndesc eu să-l resping pe Parsifal. Fără îndoială — acum îmi dau seama — pe critica nietzscheană şi-a lăsat amprenta felul de a vedea al celui care vorbea cu atîta pasiune despre „voinţa de putere". Dar cred că, chiar independent de acest fond inacceptabil al gîndirii lui Nietzsche, reproşul de antiumanism îşi păstrează valabilitatea. Parsifal este negarea pasionalităţii, iar pasionalitatea îmi pare a fi profund umană, în cel mai înalt grad caracteristică nouă pămîntenilor.

— Atunci preconizezi poate critica iubirii parsifaliene din perspectiva iubirii tristaneşti...

Scanned with OKEN Scanner

— De ce nu? De altfel mi s-a părut exagerată atitudinea atît de negativă pe care ai luat-o față de *Tristan și Isolda.*

— În ce a constat exagerarea?

— În faptul că ai văzut doar partea condamnabilă a iubirii lor. Ai uitat că e vorba, în cazul lor, de un sentiment cu adevărat uman, profund și tipic uman, infinit mai apropiat nouă decît transcendentalismul parsifalian. Și, de asemenea, ai dat uitării că în sentimentul lor e atîta intensitate și sinceritate — calități care, cel puțin în ochii mei, îi absolvă de toate păcatele. Nu *Parsifal*, ci *Tristan și Isolda* exprimă adevărata esență a iubirii.

— Aș fi ultimul care aș nega fascinanta splendoare a muzicii lui *Tristan.* Dar ea nu mă poate împiedica să gîndesc cu luciditate la sentimentul pe care îl vehiculează. Și ca să poți aprecia înțelept calitatea unui sentiment, trebuie să ai drept criteriu nu intensitatea și sinceritatea, ci consecințele lui. Numai în funcție de acestea din urmă își arată intensitatea și sinceritatea adevărata lor valoare. Or, unde duce pasiunea tristanescă?

— Aici, desigur, n-am ce obiecta: duce la noapte și la moarte, la refuzul luminii și al vieții, la autodistrugere...

— După cîte vezi, intensitatea și sinceritatea în sine nu spun încă nimic, sînt doar niște virtualități abstracte. Din experiența celor doi eroi wagnerieni reiese că, într-un anumit fel direcționate, ele pot conduce la cel mai cumplit marasm. Este atunci o asemenea iubire mai umană și mai morală decît cea parsifaliană? Și ți-ai permite să spui că pasionalitatea devastatoare e mai caracteristică decît biruirea ei în numele spiritului? Nu cred să ai o părere chiar atît de proastă despre om.

— Nu, e de la sine înțeles că nu. E adevărat că despre Tristan am gîndit mai mult estetic, decît profund. Îi admirăm pe cei doi de la distanță, din fotoliul de auditori, dar cine ar vrea să cunoască chinul lor infernal? E neîndoios ceva morbid în această patimă acaparatoare care eclipsează în ei omenescul luminos...

— ...în timp ce Parsifal, ajuns pe cea mai înaltă culme, iradiază în jur numai lumină și căldură, iar oamenii vin spre el ca la un tămăduitor al rănilor pasionale...

— Și totuși — cum spui — e o culme. E și el o extremă, ca și Tristan, bineînțeles una opusă. Or, dacă iubirea tristanescă ne e funestă,

cea parsifaliană ne este inaccesibilă şi e de aceea, din punctul nostru de vedere, ireală. Nu îl vom mai lua pe Tristan ca etalon al firii umane, dar nici pe Parsifal nu i-l voi putea pune în loc.

— Ai găsit ceva mai bun, mai acceptabil?

— Nu, dar cred că ar trebui căutată o linie de mijloc între aceste două extreme.

— Adică un fel de *aurea mediocritas?* Un sentiment care să nu fie nici fierbinte, nici rece? O iubire căldicică şi confortabilă?

— O, nu, nici vorbă. Dar mă gîndesc la posibilitatea unei îmbinări a acestor extreme, la un fel de armonie între spiritualizare şi senzualitate. Aşa cum spunea Tannhäuser în cîntarea lui: daţi spiritului ce e al spiritului şi pasiunii ceea ce cere ea...

— O asemenea combinaţie se poate realiza doar speculativ, iar dacă cineva încearcă să o şi aplice, ar ajunge la cele mai monstruoase aberaţii. Ce se întîmplă cu Tannhäuser după acea frenetică izbucnire care-ţi smulsese admiraţia?

— E adevărat, îl cuprinde o deznădejde mortală care-l determină să întreprindă greaua penitenţă a drumului la Roma.

— Iar apoi, la întoarcere, cînd primejdia unei noi şi de astădată fatale prăbuşiri se ridică în faţa lui ameninţător iar el e pe punctul să cadă, cine-l salvează?

— Wolfram von Eschenbach, care-l reţine de la pasul nebunesc al întoarcerii pe Venusberg şi mai ales pura Elisabeta, a cărei moarte are pentru Tannhäuser efect izbăvitor.

— Adică tocmai cei ce exprimau aspiraţia spre iubirea parsifaliană. Nu? Mai poţi spune despre ea că este ostilă omului? Nu e tocmai ea cea care salvează sufletul, de s-ar aprinde în el fie şi numai o scînteie din dumnezeiasca ei lumină?

— Da, merită să reflectez mai profund asupra acestei probleme.

— Şi mai ales fără prejudecăţi, ci călăuzit numai de acel sincer dor cu care la început spuneai că tinzi spre idealul parsifalian. Ceea ce te depărta de Parsifal, şi oarecum te înciuda, era doar impresia că omului, în virtutea firii lui, nu i-ar fi dat să ajungă la idealul simbolizat de sublimul personaj wagnerian. Or acest ideal nu e de loc inaccesibil, cum îţi închipui, pentru că subapreciezi posibilităţile lăuntrice de ascensiune spirituală. Dimpotrivă, ne e mai accesibil decît credem.

Scanned with OKEN Scanner

— Oare?

— Da, pentru că năzuința de a birui pasionalitatea și de a trăi sufletește în libertate și lumină, ne este mult mai intimă, mai adînc înrădăcinată, decît atracția nopții senzuale. Mulți vorbesc despre necesitatea respectării legilor firii. Ei uită însă că firea ține de biologic și că omul este Om prin ceva mai presus de fire. Natura specific umană constă tocmai în capacitatea spirituală a omului de a se ridica deasupra cerințelor așa-zise naturale, de a le stăpîni victorios, de a le transfigura. Ne mîndrim că sîntem oameni nu prin faptul că îndurăm constrîngerea de fier a legilor naturale, ci pentru că le putem transcende prin calitatea noastră de ființe spirituale și — prin aceasta — *libere*. Din acest punct de vedere, Parsifal poate fi considerat „reprezentantul umanității". Tristan simbolizează straturile întunecate și viciate din noi.

— (derutat) Atunci de unde sentimentul meu că Parsifal planează la înălțimi amețitoare și primejdioase? De ce-l simt atît de departe de mine?

— Pentru că ești încă departe de tine însuți. A simți familiar și apropiat mesajul lui Parsifal, înseamnă să fi auzit în sinea ta glasul adîncurilor, glasul celui care ar vrea să te transfigureze cu lumina lui și care, prin Eul tău superior, îți șoptește de dincolo: „Eu stau la ușă și bat". Parsifal nu este altceva decît un nume propriu ce s-a dat conștienței spirituale de sine, simbolul capacității noastre de a ne ridica la infinit pe verticala aspirației spre înălțimi, de a ne depăși necontenit limitările. Această esență și forță parsifalică a omului o avea Beethoven în vedere cînd spunea că cine ar înțelege cu adevărat sensul muzicii lui, nu s-ar mai tîrî prin noroaiele în care se tăvălesc ceilalți, iar din creierul lui ar izbucni focul. Și această smulgere din mizerie, pentru ca în ființa noastră să poată în sfîrșit intra, inundîndu-ne în lumină, acel împărat al slavei care stă la ușă și bate, o evocă finalul *Simfoniei a cincea* cu acea trecere de la incertitudinea și obscuritatea misterioasă, la deschiderea solemnă a porților prin care intră triumfător eternul Parsifal din sufletul nostru.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

COMPOZITORUL ÎN FAȚA NATURII

1. „Un arbore mi-e mai drag decît un om...“

Una din multele contradicții ale muzicii moderne este și aceasta: unii compozitori, scoși parcă din cabinetul de lucru de către glasurile irezistibile ale naturii, își mută sediul creației în aer liber unde ascultă, pe cît de vrăjiți pe atît de atenți, toate cele ce se petrec, toate cele ce izbutesc a desluși în jurul lor — bunăoară un Olivier Messiaen, acest mare prieten și cunoscător al păsărilor, privite de el cu toată convingerea și seriozitatea ca mesagere ale Cosmosului. La antipodul acestui fel de a compune, alți muzicieni, dimpotrivă, preferă să se îngroape între ziduri și, cum liniștea cabinetului personal de lucru îi apasă, își vor muta și ei sediul printre aparatele din laboratorul electronic, în mijlocul forfotei de ingineri și tehnicieni: aproape că nu există modernist mare sau mic care să nu fi renunțat măcar pentru un timp la iubirea muzelor de dragul aparatelor, calculelor, zgomotelor. Cîntărețul naturii își va deschide toată ființa chemărilor și vestirilor pe care le aude tot mai limpede îndreptîndu-se din depărtările spațiilor spre el; celălalt, un fel de „homo electronicus“, ermetic închis sugestiilor venite din înălțimile eterului, va trage cu urechea la cele ce se fac auzite în zonele infernale ale existenței. Și pe acest plan se manifestă ceea ce Goethe ar fi numit „cele două suflete“ ale muzicii, a căror coexistență e generatoare de atîta suferință pentru viața acestei arte. Nu e vorba de două

Scanned with OKEN Scanner

curente paralele şi mai mult sau mai puţin independente. Drama constă tocmai în aceea că tendinţele antagonice hărţuiesc şi sfîşie acelaşi EU. Alternativ tentat să compună cînd în spiritul lui *Pacific 231*, cînd în acela al *Pastoralei de vară*, un Honegger ne sugerează ceva din zbuciumul acestei vii şi indivizibile entităţi care este Muzica, trasă în jos din zborurile ei spre firmament şi obligată să se culce în calea unor monstruoase maşini care trec necontenit peste atît de delicatul ei trup. Esenţa ei nemuritoare o ţine desigur în viaţă, dar n-o poate împiedica să sîngereze. Tehnica, aparatele, dar mai ales ieşirea compozitorului din minţi au făcut din trupul muzicii numai o rană.

Primejdia izolării se făcuse simţită cu mult înainte ca aşa-zisele progrese ale tehnicii să irumpă strident în existenţa compozitorului. Vitalitatea spirituală a muzicii se vedea ameninţată încă din vremea cînd expresionismul, în primul deceniu al veacului, se apleca în mod exclusiv asupra tulburărilor morbide ale unui suflet pe care nu-l mai interesa decît propria şi întunecata-i interioritate; o asemenea introspecţie sub semnul egotismului şi obsesiilor, nu putea să ducă decît la instaurarea coşmarului pe care-l evocă halucinant Schoenberg în *Pierrot lunaire*. De fundătura spre care împingea o astfel de viziune şi-au dat seama cu toţii, dar cei ce şi-au propus să scoată muzica din criza expresionistă, şi în primul rînd şcoala vieneză însăşi, în frunte cu Schoenberg, închipuindu-şi că ies la drumul larg, intrară într-o altă fundătură; aceea a raţionalizării constructiviste care, după ce asistasem la mizeria sufletească a unui subuman infernal, ne oferea spectacolul — nu mai puţin trist — al dezumanizării muzicii. Căci această direcţie o imprima Schoenberg cu primele lucrări prin care rupea lunga tăcere, de aproape un deceniu, ce urmase lui *Pierrot:* muzica trebuie să se dezintoxice de trăirile înveninate de pînă atunci — preconiza el — făcînd o cură severă de intelectualism abstract. Webern va duce la o primă culminaţie această funestă idee, punînd bazele aşa-zisului „serialism integral", care va transforma expresia muzicală în produsul unui impasibil şi autoritar intelect organizator.

Aşadar, după revărsările delirante ale unui subconştient bolnav, totalitarismul speculativ al unei muzici construite după dogme seriale, care e şi el tot un fel de delir. Antagonismul celor două concepţii nu poate ascunde esenţa lor comună, infinit mai importantă decît deosebi-

Scanned with OKEN Scanner

rile: închistarea sufletească a unui eu devenit incapabil să capteze energii de la lumea înconjurătoare prin comuniune cu ea, şi cufundat steril în el însuşi, unde nu poate găsi decît concepte reci, fără viaţă, fără forţă. Procesul exprimat de evoluţia expresionistă şi constructivistă a muzicii e ruperea sufletului uman de acea *alma mater* care este pentru el natura înconjurătoare: de la clipocitul pîrîului şi ciripitul păsărilor pînă la magnificii aştri care-l privesc din depărtări cosmice.

Pierderea sentimentului de unitate şi armonie cu viaţa naturii este una din cauzele principale ale crizei aducătoare de atîta nefericire, în care se înfundă eroul modern. Preocupat într-un mod din ce în ce mai individualist de el însuşi, acesta a uitat ceea ce strămoşii îndepărtaţi ştiau bine şi simţeau cu intensitate: că sîntem parte integrantă şi prelungire a universului, în afara căruia nu ne putem concepe, aşa cum un deget n-ar putea pretinde la o existenţă autonomă, ruptă de restul corpului. E adevărat că omul reprezintă încoronarea creaţiei, dar această coroană cu care ne place — nu fără o anumită infatuare — să ne identificăm, are un sens şi o valoare tocmai prin faptul că este pusă pe creştetul cuiva de care e inseparabilă. Rupt de natura pe care o încoronează, omul ia tot mai mult înfăţişarea unei coroane veştejite şi suspendate în vid. Sufletul citadinului — mai ales din marile capitale — e atît de torturat şi singur, existenţa i se arată atît de absurdă, forţa de a vibra şi-o simte atît de secătuită, deoarece natura nu-i mai vorbeşte matern; mai bine-zis, ea continuă să-i vorbească, dar în el nu mai trăieşte acea iubire filială care să-i dea posibilitatea de a auzi spiritual glasul ei tainic, plin de afecţiune şi înţelepciune. Înmocirlarea expresionistă şi intelectualizarea constructivistă a muzicii, a unei muzici care se transformă din ce în ce mai mult în expresia purei subiectivităţi sau într-o experienţă de laborator — această rupere a sufletului uman de forţele vii, cosmice ale naturii o exprimă.

Judecînd sufletul contemporanilor după curentele muzicale ce declară — care de care mai gălăgios — că reflectă cu fidelitate sensibilitatea epocii, ar trebui să tragem concluzia că omul de azi nu mai e în stare să se simtă faţă de natură în unitatea şi armonia pe care o exprimă *Pastorala*. Aşa să fie oare? A devenit omul insensibil la chemările din adîncuri ale naturii, la viaţa ei tainică al căror ecou şi ritm le regăsea cîndva în mişcările propriului lui suflet? Spun *cîndva* deoarece a existat o vreme, cam

Scanned with OKEN Scanner

pînă după Renaştere, cînd această comuniune cu natura mai însufleţea şi susţinea viaţa oamenilor. Nu trebuie să ne deruteze faptul că aşa-zisul „sentiment al naturii“ s-a ivit relativ recent, adică în preajma romantismului. Cînd apare în arta europeană a secolului al XVIII-lea, tendinţa de a privi şi zugrăvi liric natura marchează nu un cîştig, ci o pierdere: în om se stinsese, în cea mai mare măsură, facultatea de a comunica sufleteşte şi spiritual cu viaţa intimă a naturii înconjurătoare, iar în locul ei, ca un fel de substitut consolator, apărea acest sentiment al naturii, care nu e decît un rest al profundelor legături ce-l uneau cîndva pe om de Cosmos. Artiştii încep să cînte natura nu pentru că abia acum încep să o descopere, ci pentru că, înstrăinaţi esenţial de ea, vor să facă tot ce le stă în puteri ca să n-o piardă cu totul. Îi fixează atunci aparenţele în imagini picturale sau sonore pe care le zugrăvesc cu o simpatie fremătătoare, iar această simpatie le îngăduie să intuiască ceva din acel suflet ascuns al lucrurilor, despre care cei vechi aveau o înaltă ştiinţă şi la care modernii deveniseră aproape insensibili. *Pastorala* e reamintirea plină de dor a vremurilor cînd omul fraterniza în spirit cu elementele, iar acestea i se adresau prietenos şi îi descopereau minunatele lor taine. Incapabil să mai întrezărească şi să mai trăiască miracolul cosmic, şi totodată conştient de gravitatea acestei neputinţe, omul trebuie să se mulţumească cu mici frînturi vizibile ale Cosmosului pe care, chiar dacă nu le înţelege în adînca lor semnificaţie, le înconjoară cu o dragoste plină de duioşie, fermecătoare în naivitatea ei. Dintr-un asemenea imbold s-a născut *Pastorala*.

Înainte, artistul nu cînta peisajul deoarece natura trăia în străfundurile fiinţei umane, şi deci nu se simţea nevoia evocării a ceea ce era binecunoscut. Cum să evoci de altminteri forţe şi legături care sînt mai presus de cuvînt şi imagine? Dar iată, veni vremea cînd aceste forţe şi legături se estompară în sufletele oamenilor. Ei nu mai desluşeau acum decît forme exterioare, mai mult sau mai puţin plăcute, fără spiritul care le dădea viaţă lăuntrică. Romantismul inaugurat de Beethoven se distingea, între altele, prin aceea că pentru el încă mai licărea ceva din sufletul naturii. Ceea ce numim sentiment muzical al naturii reprezintă în fond un apel dureros pe care compozitorul îl face fraţilor săi, oamenii, şi care s-ar putea formula aşa: „Măreaţa carte a naturii a devenit de neînţeles pentru noi. Nu mai ştim să-i înţelegem limba. Îi vedem

Scanned with OKEN Scanner

doar formele, imobile sau mişcătoare care, deşi ni se adresează ca şi mai înainte, au devenit pentru noi enigmatice. Dacă nu-i mai putem desluşi mesajul, să nu uităm cel puţin că acest mesaj există, că toate formele acestea au un tîlc ascuns, că toată grandioasa privelişte şi evoluţie cosmică la care asistăm exprimă o profundă şi binevoitoare înţelepciune. Limbajul naturii nu-l mai putem tîlcui; să rămînem însă sufleteşte uniţi cu ea, cu ceea ce este în ea viaţă eternă şi sursă de viaţă pentru propria noastră existenţă". Şi, deşi înstrăinat şi el de natură, ca aproape orice citadin al timpurilor moderne, Beethoven va cultiva cu grijă şi pietate în inima lui credinţa în sufletul puternic, indestructibil şi consolator al naturii. Cînd se va aşeza la umbra stejarului pe malul pîrîului, această credinţă va căpăta în el consistenţa unei realităţi spirituale şi îi va deschide văzul şi auzul lăuntric prin care să poată vag presimţi misterul tulburător de dincolo de forme. Contemplarea extatică din partea lentă a *Pastoralei* exprimă muzical ceea ce simţea Faust cînd izbutise să scape pentru un moment de prezenţa lui Mefisto şi se refugiase printre entităţile nevăzute de care e populată viaţa tainică a naturii:

Mi-ai dat, din toate tu mi-ai dat,
Sublime duh...
Mi-ai dat natura drept regat.
Putinţa de-a-i simţi splendoarea fără de hotar...
Şi fraţii tu mă-nveţi să mi-i cunosc,
Fraţii din aer, apă, din desiş, să le-nţeleg cuvîntul.
Iar cînd furtuna duduie prin codru,
De nu mai ştii-ncotro s-apuci,
Cînd bradul uriaş se prăbuşeşte
Şi în cădere alte trunchiuri sfarmă şi sileşte,
Cînd dîmbul sună ca mormîntul,
În adăpostul peşterii mă duci.
Atunci în mine însumi mă deştept.
Minunile mi-arăţi din propriul meu piept.

2. Armonia sferelor

Comentatorii muzicii sînt aproape unanimi în a pune apariţia sentimentului muzical al naturii în legătură cu romantismul, şi a considera tendinţele descriptiv-peisagistice manifestate la preclasici şi clasici ca

Scanned with OKEN Scanner

timide anticipări ale unei orientări care abia cu Beethoven se va contura în mod limpede. Convingerea aceasta nu e lipsită de un anumit temei. Într-adevăr, va trebui să aşteptăm începutul secolului al XIX-lea pentru ca să-l vedem pe compozitor fascinat de farmecul naturii înconjurătoare, spre care se îndreaptă cu nădejdea că, la sînul ei, va găsi pace şi alinare sufletului său din ce în ce mai tulburat. Dar de ce caută el acest refugiu consolator printre arbori şi păsărele, pe malul rîurilor şi lacurilor, sub razele soarelui şi lunii? Deoarece amare experienţe de viaţă l-au învăţat că mult mai mult poate conta pe prietenia naturii decît pe a oamenilor; „un arbore mi-e mai drag decît un om", ajunsese să spună Beethoven. Dar ce s-a petrecut cu omul pentru ca sufletul să-i fie cuprins de neîncredere şi neiubire faţă de aproapele său? Ce forţe interveniseră pentru ca armonia sufletelor să fie atît de grav stricată?

Avusese loc instaurarea individualismului, adică preocuparea egoist colorată pentru viaţa, fericirea, interesele personale, şi ca urmare, o sursă de noi şi nesfîrşite suferinţe se deschidea în fiecare sensibilitate acaparată de această tendinţă. Cum se face însă că la Bach nu găsim nici cea mai mică înclinare cu caracter individualist şi că, în consecinţă, mesajul lui nu e întunecat de vreun accent cît de cît deprimant? Ei bine, Bach exprima acel stadiu din evoluţia spirituală a omului cînd acesta se simţea profund legat printr-o infinitate de fire invizibile cu universul. Sublima ordine şi armonioasa înţelepciune a acestuia o evoca Bach (şi o evoca desigur nu direct, ci reflectată de sufletul uman care, unit cu forţele dătătoare de viaţă, se împărtăşesc din ordinea şi înţelepciunea macrocosmosului). Omul exprimat de Bach nu se putea simţi singur şi nefericit, pentru că el gîndea şi trăia ca o parte componentă a universului, iar această integrare a lui făcea imposibilă strecurarea individualismului aducător de dorinţi tulburătoare. Este adevărat că sentimentul muzical al naturii apare doar odată cu Beethoven, dar trebuie să ne fie limpede conţinutul acestui sentiment: e vorba de vraja fascinantă şi consolatoare pe care peisajul o exercită asupra sufletului intrat în zodia dureroasă a individualismului. Nu găsim la vechii maeştri dinaintea lui Beethoven un asemenea sentiment, deoarece sufletul lor, profund încrezător într-o transcendenţă paternă, ocrotitoare, n-avea nevoie să alerge după refugiul pe care-l căuta autorul *Pastoralei*. La ei însă — şi mă refer îndeosebi la grandioasele construcţii ale polifoniei renascentiste care vor culmina prin apariţia

Scanned with OKEN Scanner

lui Bach — ne întîmpină sentimentul naturii ca ordine şi înţelepciune, sentimentul Cosmosului, cu muzica lentă, dulce şi totuşi monumentală a sferelor lui.

Căci dincolo de peisajul care ne încîntă ochiul şi face sufletul sensibilităţii să vibreze, există ceva mai adînc, mai mare, mai înălţător, ceva inefabil care se adresează spiritualului din noi. Frumuseţile rustice evocate de *Pastorala* sînt doar reflexul, şi încă destul de palid, al unei grandioase muzici lăuntrice pe care Cosmosul o murmură în sinea lui şi ca pentru sine, la care Pitagora şi Platon se gîndeau cînd vorbeau despre ceea ce ei numeau „muzica sferelor", şi pe care Debussy o avea în vedere spunînd că el aude muzică în toate, începînd cu urmele mute ale paşilor pe zăpadă şi pînă la talazurile mării fremătătoare. O viaţă ascunsă perceperii noastre directe, o viaţă misterioasă şi atotputernică, determină din înălţimile, străfundurile şi depărtările spaţiilor cosmice toate cele ce vedem cu ochii şi auzim cu urechile. Chiar ajutaţi de aparate, noi nu putem percepe decît aspecte fragmentare şi exterioare ale acelei tainice supra-naturi care, deşi nu poate fi văzută, auzită, pipăită cu simţurile obişnuite, nu e mai puţin fundamentală şi determinantă. De fapt tocmai această imposibilitate a perceperii ei directe exprimă caracterul ei fundamental şi determinant căci, cum spunea Novalis, „tot ce poate fi văzut provine din ceea ce nu poate fi văzut". Nesavurînd încă farmecul peisajului fragmentar şi vizibil, cei vechi erau cu prisosinţă recompensaţi prin sentimentul identităţii lor cu acest mare tot cosmic, identitate care-i făcea să fraternizeze senin atît cu aştrii de pe cer cît şi cu semenul de lîngă ei. În această lumină trebuie înţeleasă părerea atît de negativă a lui Debussy despre *Pastorala*. Evocarea beethoveniană îi părea prea miniaturală, prea exterioară, prea livrescă în raport cu ceea ce intuia el a fi adevărata natură, cea de dincolo de aparenţe, şi grăitoare numai pentru sufletele care ştiu s-o asculte în tăcere pioasă. Şi Debussy va rosti atunci celebrele, necruţătoarele cuvinte: „decît să ascult *Pastorala*, mai bine privesc un răsărit de soare". Sufletul lui Debussy contemplînd viaţa tainică a soarelui — această imagine parcă ar fi reproducerea acelui sublim tablou pe care-l zugrăveşte Platon în *Symposion:* Socrate meditînd în nemişcare, cu fruntea spiritului său răzimată de cerul pe care soarele apune; apoi stelele răsar şi iarăşi îşi face apariţia soarele sărutîndu-l pe cel ce contemplase cu atîta fervoare infinitul. Aşa simţeau cei vechi

Scanned with OKEN Scanner

natura: ca pe o ființă cosmică plină de înțelepciune și afecțiune, cu care intrau în dialog prin acest inegalabil instrument de comunicare cu absolutul care este tăcerea sufletului. Una din misiunile muzicii europene de pînă la Bach a fost să exprime acest stadiu spiritual, ca un fel de amintire a ceea ce fusese odinioară omul și ca îndemn spre redobîndirea acestei luminoase viziuni interioare.

O tradițională prejudecată ne face să credem că abia odată cu Beethoven a început muzica să scormonească și să descopere adîncimile sufletului. În realitate lucrurile stau exact invers: cu Beethoven muzica a părăsit zona abisală și s-a îndreptat spre straturile de suprafață ale sufletului, adică acelea unde poate domni tulburarea. Bach, e adevărat, nu prezintă atributele exterioare, acreditate de romantici, ale interiorizatului: crispare, îndoieli, neliniști (după cum nu dă impresa că ar fi sensibil la spectacolul naturii, așa cum înțeleg romanticii să-și manifeste această sensibilitate); dar ancora spiritului său fără egal se înfipsese într-o zonă mai adîncă, mult mai adîncă decît cea a crispării, îndoielii și neliniștii aduse în muzică de turmentatul titan. Este zona solară din suflet, căci ultima esență a sufletului, cea prin care viețuim și supraviețuim, cea din care izvorăsc toate aspirațiile înalte și în primul rînd nevoia vitală de a iubi, această ultimă esență a sufletului, Lumină este. Negurile pe seama cărora punem de obicei pretinsa profunzime psihologică a romanticilor, sînt straturi suprapuse peste soarele din intimitatea sacră a ființei noastre sufletești, care, deși de obicei ignorat, nu încetează să fie mereu prezent, trimițîndu-ne de acolo razele lui dătătoare de viață. De ce este Bach singurul compozitor necontestat, compozitorul privit de toți ca un mereu tînăr contemporan? Pentru că regăsim instinctiv în el ceea ce e suprem-esențial în noi. Mai ales grație lui Bach izbutim să ne smulgem atîtor funeste ademeniri ale filosofiilor ce vor să ne dezarmeze sufletește înstrăinîndu-ne de realitatea spirituală a ființei noastre sau atrăgîndu-ne în hățișurile obscure din care se năpustesc asupra bietului suflet neștiutor fantasmele sinistre ale absurdului, ale singurătății, ale morții. Prin Bach ne reamintim sau devenim conștienți, sau cel puțin începem să simțim că în străfundul străfundurilor noastre un soare e îngropat: soarele marii liniști, al înțelepciunii supra-umane, al iubirii mai presus de fire. Cînd orga cîntă Bach — dar din păcate nu mulți izbutesc să permanentizeze în ei acest sentiment —, din adîncurile ființei

sufleteşti se iveşte acea fundamentală şi indestructibilă certitudine de care mereu uităm şi care, în aceste clipe de iluminare, ne face să ne dăm seama de netemeinicia tuturor îndoielilor şi neliniştilor noastre.

Dar Bach e cel mai abisal psiholog pe care l-a cunoscut muzica nu pentru că şi-ar fi propus în mod deliberat, ca romanticii, să se introspecteze, şi cu atît mai puţin să o facă sub semnul zbuciumului lăuntric. Dimpotrivă, acestea nu l-au preocupat. Forţele sale sufleteşti se îndreptau nu spre un *ego* personal, ci spre ceea ce am putea numi Eul universal, a cărui tainică şi divină muzică Bach a fost unul din ultimii maeştri în stare s-o mai desluşească. Starea de spirit în care a trăit, a gîndit şi a simţit Bach a fost cea atît de luminos şi dureros simbolizată de cuvintele adresate de el, cu puţin timp înainte de a muri, ginerelui său Christoph: „Du-te Christoph, adu hîrtie, aud muzică . . .!" Bach n-a cîntat pîrîul şi păsărelele, cum avea s-o facă Beethoven, dar în schimb a auzit şi cîntat muzica sublimă a Cosmosului, a cărui suprafirească ordine şi armonie s-au dezvăluit prin el oamenilor cu o transparenţă fără precedent, şi de atunci neegalată. Şi acum iată miracolul: exprimînd lumina sublimă a lumilor spre care sufletul său tindea cu atîta dor, Bach a exprimat implicit fondul ultim al fiinţei umane, în care macrocosmosul se răsfrînge precum cerul în oglinda lacului calm cu faţa de argint. Căci omul este chintesenţa universului, şi nu dezleagă enigmele sufletului decît cel ce se uneşte din toată fiinţa lui cu misterul cosmic, aşa cum ne sugerează — prin detaşarea ei de pămîntesc şi de toate tentaţiile egoităţii — magnifica seninătate spirituală a lui Bach. A fost abisal nu pentru că ar fi descins în el însuşi, ci pentru că a trecut dincolo de el însuşi, în infinitatea spaţiilor spirituale, dar acolo s-a regăsit pe sine ca parte a acestei infinităţi, ca scînteie a focului divin. Aşa ne explicăm şi de ce seninătatea lui a fost totdeauna inalterabilă (chiar în durere); nu pornea niciodată de la *ego*, acest izvor al tuturor tulburărilor, ci de la armonia ce-l învăluia de pretutindeni, venind din adîncurile insondabile ale naturii, şi pe care o auzea ca pe amintirea unei angelice preexistenţe, armonia înaltelor sfere. Romanticii, cum vom vedea mai tîrziu, pornesc totdeauna de la *ego* şi de aceea vor fi atît de neliniştiţi şi nefericiţi, iar mîngîierea o vor căuta într-un colţ exterior de natură — un ciob din viziunea grandioasă a totalităţii cosmice —, dar nu vor găsi în asemenea refugiu remediu radical bolii lor sufleteşti. Aceste neputinţe ale sufletului înnă-

Scanned with OKEN Scanner

molit în individualism, noi le numim „profunzime psihologică". Va fi devenit acum limpede că mai ales Bach ne pune în faţa unei veritabile profunzimi. A putut privi pînă la fundul sufletului uman deoarece, uitînd de sine, s-a unit cu melodiile şi armoniile pe care le auzea în mişcarea matematic ordonată a lumilor, ca un Pitagora sau un Platon al timpurilor moderne. Căci acesta este sensul cel profund, cel adevărat al locului central ocupat în muzica sa de principiul arhitectural, în care mulţi nu văd decît expresia unui raţionalism adesea neatrăgător. Lumea sonoră pe care Bach o construieşte sub semnul ordinei, armoniei, luminii, nu e decît ecoul celor ce se petrec pe plan cosmic sub semnul grandios al Logosului demiurgic. Trecerea celor şapte planete fundamentale prin cele 12 zodii — iată divina mişcare muzicală pe care o auzea Bach cînd — mai ales în *Clavecinul bine temperat* — statornicea principiul tonal al ordinii aduse de cele şapte sunete ale tonalităţii ierarhic organizate în cele 12 semitonuri care alcătuiesc totalul cromatic. Centrul tonal, tonica, sînt pentru muzică exact ceea ce este soarele pentru măreaţa mişcare şi organizare cerească, din care rezultă muzica sferelor. De ce sună atît de oprimant pentru suflet o muzică atonală, dodecafonică, pentru a nu mai vorbi de cea bazată pe zgomote? Pentru că prin abolirea centrului tonal, prin abandonarea ordinei funcţionale pe care o aduceau cele şapte sunete ale tonalităţii în totalul cromatic, prin instaurarea arbitrarului şi absurdului ce nu pot fi mascate de artificiala ordine a disciplinei seriale, muzica s-a desprins luciferic de matricea ei cosmică; iar cînd compozitorul nu a mai auzit nici măcar vag sau n-a mai vrut să audă „muzica sferelor", gîndirea lui a fost cuprinsă de întuneric şi haos şi s-a transformat într-un fel de „cobe" care parcă vrea să anunţe sfărîmarea sublimei armonii cosmice. „Antimuzica" epocii noastre face mai actual ca oricînd mesajul acestui arhitect al tonalităţii care a fost Johann Sebastian Bach: pentru ca să răspundă cu adevărat menirii ei, aceea de a-l face pe om conştient de esenţa sa, muzica trebuie să izvorască dintr-un suflet capabil să audă şi să redea măcar fragmentar acea muzică a sferelor, ierarhiilor, forţelor care se cîntă în adîncurile misterioase ale universului. La acest nivel şi în acest spirit trebuie înţeleasă comuniunea lui Bach cu natura. O iubea cu un sentiment cosmic de care nu poate avea habar muzicianul ce-şi închipuie azi că scrie muzică a spaţiilor interplanetare pentru că se pricepe să mînuiască abil percuţia sau aparatura electronică. Sentimentul

Scanned with OKEN Scanner

cosmic — pare a ne spune Bach de dincolo — trebuie să sălăşluiască nu în instrumente, ci în inimă. Despre ce era această trăire a Cosmosului în sufletul lui Bach, ne putem face o idee meditînd asupra celor spuse de el Anei Magdalena cu cîteva clipe înainte de a închide pentru totdeauna ochii: „Magdalena, acolo unde mă duc acum, voi vedea culori şi mai frumoase şi voi auzi o muzică, cum nici tu, nici eu n-am visat niciodată încă. Şi vedea-vor ochii mei lumina cea adevărată!“

3. Muzica peisajului

Cu Bach ia sfîrşit un anumit mod de a comunica cu natura. Ne aflăm în faţa „ultimului mohican“ al acelei străvechi tradiţii de înţelepciune şi simţire care îngăduia cîndva sufletului individual să vibreze la unison cu sufletul naturii, să-l înţeleagă în ce are mai suprasensibil. Şi acest „ultim mohican“ priveşte, desigur nu fără mîhnire, cum sub ochii lui o nouă tradiţie se constituie, o tradiţie căreia facilitatea atrăgătoare îi creează o popularitate mult mai mare decît puteau avea *Matthäus-Passion* sau *Concertele brandenburgice*. Este muzica celor ce nu mai izbuteau să audă armonia sferelor şi să trăiască sentimentul unirii intime cu marile forţe şi mistere cosmice. Insensibilizarea aceasta începuse de altfel mai de mult, şi anume din momentul în care artistul s-a lăsat fascinat de frumuseţea sensibilă a naturii înconjurătoare cu sonorităţile ei care încîntă auzul şi simţirea. Avîntul crescînd al madrigalului de-a lungul secolului al XVI-lea exprimă tocmai această absorbire a muzicianului de către lumea pe care o vede şi o aude cu simţurile trupeşti, şi a cărei pătrundere în el înăbuşă progresiv receptivitatea pentru ceea ce e dincolo de sensibil. Compozitorul se bucură ca de o victorie artistică, atunci cînd reuşeşte să facă sunetele a evoca „cîntul păsărilor“, precum Clement Jannequin, sau „ecoul“ pe care cu atîta ingeniozitate îl sugerează Orlando di Lasso. Nu e desigur vorba aici de o descriere imitativă de felul celei cu care ne-a obişnuit programatismul de tip romantic şi postromantic, preocupările descriptive fiind riguros guvernate de logica pur muzicală la aceşti venerabili maeştri ai polifoniei renascentiste, dar chiar aşa stînd lucrurile, spiritualul nu mai este de acum pe deplin suveran în împără-

Scanned with OKEN Scanner

ția muzicii: freamătul naturii, cu care omul vine în contact sensibil direct, începe să umbrească sentimentul celeilalte naturi — cea invizibilă, misterioasă și infinită — din a cărei maternă iubire se născuse muzica europeană.

Armoniile sferelor superioare se fac și mai slab auzite după ce în muzică irump valurile pasionalității erotice, multă vreme zăgăzuite. Este ceea ce se petrece la răscrucea dintre secolele al XVI-lea și al XVII-lea cînd, cu madrigalele atît de îndurerate și neliniștite ale lui Gesualdo și cu tînguirile atribuite de Monteverdi lui Orfeu sau Arianei, o ceață și mai groasă — cea a afectivității tulburate — acoperă înaltele realități spirituale a căror viziune o întîlneam în muzica vechilor maeștri, în sublima liniște contemplativă a gregorianului. Pasionalul, totdeauna generator de suferință, face din ce în ce mai necesară cultivarea disonanței, și așa se ivește progresiv acea artă a constituirii și înlănțuirii acordurilor, numită armonie, care însă nu va întîrzia să evolueze spre dizarmonie. Cel care, în plin clasicism, militează pentru noul fel — realist, pasional, tensionat — de a concepe muzica, este Christoph Wilibald Gluck. El era mîndru că găsise accente inedite, fără precedent de intense, în exprimarea furioaselor sentimente de care sînt stăpînite Armida sau Medeea, și polemiza sarcastic cu cei care-i reproșau brutalitatea expresiei. Încetul cu încetul cuvîntul de ordine în estetica muzicală începe să devină dezordinea. Ceea ce-l atrage cu precădere crescîndă pe compozitor este furtuna sufletului, și de acum înainte nu va osteni să caute inflexiuni melodice și disonanțe tot mai vehemente, pentru a face din muzică limbajul fidel al suferințelor pămîntești, pînă acum absente din această cerească artă. Relațiile lui cu natura vor purta amprenta acestei atît de subiective atitudini. Fenomenul spre care muzicianul se va îndrepta cu tot mai mare simpatie va fi *furtuna*, prin a cărei evocare mai ales zbuciumul propriului său suflet urmărește să-l redea.

Evoluția imaginii muzicale a furtunii e foarte grăitoare pentru această întunecare afectivă care-l împiedică pe muzician să mai perceapă, în tăcerea senină din lăuntrul său, sufletul cel adînc și ascuns al naturii. În *Anotimpurile* lui Vivaldi, la jumătatea secolului al XVII-lea, dezlănțuirea elementelor încă mai lasă să se întrezărească un fundal de superioară ordine, deși sentimentul caracterului ei transcendental e aproape stins. Foarte curînd însă cadrul cosmic se va estompa cu totul. Este drept

Scanned with OKEN Scanner

că în *Anotimpurile* lui Haydn descrierea furtunii are accente de dramatică măreție, absente la compozitorul preclasic, dar acest sentiment ne este sugerat nu în mod obiectiv, ca la Bach, ci prin intermediul reacției afective în fața cumplitei privelişti: spaima sacră care pune stăpînire pe cei surprinşi de stihia năpustită amenințător din ceruri. Această întrepătrundere intimă a subiectivului şi cosmicului ne va apare amplificată în partea patra din *Pastorala* lui Beethoven. Începe să se întrezărească aici perspectiva posibilității ca muzicianul să regăsească splendoarea suprapămîntească a naturii prin explorarea propriilor sale adîncuri interioare. Deocamdată însă această perspectivă nu e decît o vagă licărire ce promite un capăt înaintării chinuitoare prin noaptea zbuciumului pasional. Intuiția cosmicului e încă plăpîndă; ea poate fi în fiecare clipă înghițită de urgiile dezlănțuite într-un suflet în care afectivitatea e stăpînă. Şi atunci — ca în finalul *Appassionatei* — eroul beethovenian nu mai simte în jurul său un univers viu şi inteligent, ci un joc orb al stihiilor care-l pot strivi absurd în fiecare clipă. Furtuna din sufletul său e atît de mare, încît l-a făcut incapabil a mai desluşi acea sublimă înțelepciune cosmică, prezentă îndărătul furtunii din *Pastorala*.

Ponderea tot mai mare pe care o capătă în gîndirea muzicianului trăirea subiectivă cu caracter pasional (şi aici se exprima o gravă alienare a naturii umane înseşi), îi reduce aşadar pînă la anulare capacitatea de a vedea cu ochii spiritului adîncurile şi depărtările tainice ale Cosmosului, cu acea grandioasă şi atotstăpînitoare ordine care guvernează mişcarea lentă — generatoare de cerească ordine — a sferelor. Ceea ce vede el este ceea ce vedem cu toții: contururile exterioare ale lucrurilor din jur. Astfel încît, mai ales începînd cu preclasicii, muzica se va vrea din ce în ce mai descriptivă şi mai onomatopeică, o va lua pe urmele picturii şi va profetiza şi ea, în felul ei, apariția fotografiei. Cîte nu-şi propunea să „redea“ Vivaldi în *Anotimpurile* sale: oile de pe cîmp, cîinele care le păzeşte, păstorul care doarme, culesul recoltei, lunecarea pe gheață şi atîtea altele asemănătoare. Ce au însă toate acestea comun cu esența, obîrşia şi menirea muzicii, aparținînd unui plan de existență căruia-i sînt proprii cu totul alte realități? Noroc că, pe acea vreme, muzica, încă nealterată în natura ei intimă, se mai putea opune prin însăşi substanța ei acestor ambiții ilustrative. Revărsînd peste acestea undele-i cristaline, ea va întruchipa sonor — depăşind intențiile programatice ale lui Vivaldi

Scanned with OKEN Scanner

— nu tablouri, ci aureola lirică a anotimpurilor sau — poate şi mai bine-zis — anotimpurile sufletului. Putem vedea în această muzică — încă o dată, independent de intenţiile destul de limitate ale compozitorului — presimţirea unui „ceva" neobişnuit ce ar putea cîndva rezulta din trecerea peisajului prin filtrul trăirii interioare. Este însă numai o foarte vagă presimţire. Pentru moment, ceea ce ni se impune ca rezultat al înlocuirii sentimentului cosmic de către sentimentul individual — cu vădită tendinţă sentimentală — este stingerea acelei măreţii pe care cîndva o făcea să se nască în om natura resimţită ca Mare Tot. Peisajul muzical al lui Vivaldi este miniatural, elegant, simpatic. În locul măreţiei cosmice şi-a făcut apariţia idila cîmpenească.

Într-adevăr, de cum s-a conturat la orizontul muzicii, şi încă dinaintea lui Bach, descriptivul merge mînă în mînă cu idilicul. Incapabil să se mai ridice pînă la acea detaşare de sine care să-l facă a simţi mîngîierea liniştitoare a marilor forţe cosmice, muzicianul se vede nevoit a se mulţumi cu mîngîierea mult mai modestă pe care i-o oferă refugiul printre arbori, pe o pajişte, lîngă un rîu, unde se simte cuprins de un dulce calm. Idilismul îşi are, incontestabil, poezia lui, dar ceea ce exprimă şi ceea ce dă el sufletului nu se poate compara, ca anvergură spirituală, cu sentimentul cosmic căruia Bach îi dă o atît de monumentală expresie. Distanţa dintre cosmic şi idilic e cea care separă — din punctul de vedere al valorii umane şi artistice — un preludiu pentru orgă de Bach de *Mica cantată despre pădure şi poiană* a contemporanului său Georg Philipp Telemann. Ceea ce n-a fost o piedică pentru ca publicul să-l prefere multă vreme pe acesta din urmă. Cu Haydn, idilicul va tinde să ia dimensiunile unei viziuni a lumii, a unei „Weltanschauung", căci şi descriptivismul cîştigase prin el în amploare: natura se redusese pentru muzician la realităţile din jur, palpabile şi schimbătoare, deasupra cărora plana — cînd ameninţător, cînd amabil — un Dumnezeu abstract şi din ce în ce mai convenţional. Furia lui, exprimată în dezlănţuirea elementelor, trezeşte spaime şi duce la prosternare — ca în episodul furtunii din *Anotimpurile*. Dar, în general, gîndeşte Haydn, Divinitatea e plină de bunăvoinţă şi, cu acest gînd reconfortant, Hanne şi Luca — îndrăgostiţii din *Anotimpurile* — zburdă prin cîmpii, bucurîndu-se de tot ceea ce Creatorul le-a pus cu atîta generozitate la dispoziţie. Nu neg că în evocările muzical-peisagistice ale lui Haydn există uneori accente de autentică măreţie, dar,

Scanned with OKEN Scanner

luate în totalitatea lor, ele exprimă o concepție exterioară, simplistă și naivă, de care vechilor maeștri le-ar fi fost rușine. Autorul unui cîntec gregorian sau al unui „organum" n-avea nici pe departe mijloacele de realizare corală de care dispunea Haydn, dar în timp ce maestrul clasic zugrăvea cu multele-i culori contururile finite ale lucrurilor, străbunul său din *Ars antiqua* evoca, printr-o simplă monodie tărăgănată, infinitatea transcendentală a lumilor.

Înmănunchind acum toate firele acestei analize, putem spune — conclusiv — că muzicianul devenise insensibil la chemările ce se îndreptau spre el din marele Cosmos, deoarece pătrunsese prea adînc, dureros de adînc, în acest microcosmos, care este sufletul omenesc individual, și mai ales pentru că, în această aplecare spre propriu-i eu, cedase chemărilor pămîntului. La acest punct al evoluției se găsește muzica în momentul cînd în drumul ei apare acel genial și nefericit vizionar care a fost Beethoven. Pe de o parte împărtășea și el destinul muzicianului și omului în care dezvoltarea subiectivității sufocase sentimentul apartenenței la realitatea obiectivă a universului și al comuniunii cu forțele acesteia. Pe de altă parte însă, subiectivitatea pîrguită în el era de o incandescență și o eruptivitate care-i făcea insuportabilă mediocritatea idilismului. Implicit, îi repugnau ambițiile imitative ale descriptivismului. Să nu ne inducă în eroare ciripiturile din partea doua a *Pastoralei:* ele nu sînt decît stropi ai unui ocean de înaltă, extatică trăire, căci Beethoven, cum singur spune, a văzut în muzica sa „mehr Empfindung als Malerei". Ei bine, cînd acest muzician, cu neputințe ce-l făceau asemănător contemporanilor, dar și cu o altitudine a vieții interioare inaccesibilă lor, cînd acest muzician, zic, se refugia și el în mijlocul naturii, pentru ca să i se pună balsam pe rănile din suflet, reacțiile din el erau cu totul altele decît la autorii preclasici și clasici de peisaje muzicale. Deși nu se mai putea pune în starea de obiectivitate și detașare interioară a celor vechi, și deși aducea în mijlocul naturii imaculate tot zbuciumul sfîșiatului său suflet — un zbucium care se proiecta asupra ambianței —, Beethoven simțea, tocmai grație excepționalei tensiuni interioare, că adevărata natură este altceva decît spunea muzica dedicată pînă la el anotimpurilor; că dincolo de ceea ce se vede, există o măreață realitate, invizibilă și inaudibilă simțurilor obișnuite. Este unul din motivele pentru care singura muzică în fața căreia se prosterna era aceea a lui Bach, în timp ce despre înainta-

Scanned with OKEN Scanner

şul său imediat, Haydn, a avut chiar şi cuvinte ireverenţioase. Cu Beethoven, compozitorul începe să-şi pună întrebarea: va putea el regăsi, în adîncurile nefericite ale sufletului său, calea spre luminişul în care i se vor arăta iarăşi întinderile infinite ale universului, cu misterioasa lor viaţă, cu suprapămînteasca lor muzică, clarvăzător intuită de către cei vechi?

4. Mîngîietoarea, tămăduitoarea...

Despre ce a ajuns să reprezinte natura pentru muzicianul secolului al XIX-lea ne vorbeşte, extrem de sugestiv şi concentrat, şi totodată mai convingător decît orice explicaţie estetică, acea neîntrecută evocare a dorului după odihnă, lumină şi mîngîiere care este *Rapsodia pentru alto, cor şi orchestră* scrisă de Brahms pe versurile poeziei lui Goethe „Călătorie în munţii Harz". Sînt aici două imagini distincte. Prima ne introduce în chilia întunecată a unui suflet obosit de viaţă precum şi de reflecţiile la care ea îl împinge; şi această oboseală — înrudită cu cea care-l aduce pe Faust în pragul sinuciderii — evoluează tot mai sumbru, adică spre destrămarea aducătoare de noapte. Dar o şoaptă prietenoasă, auzită în adîncuri de cuget, îl îndeamnă pe cel copleşit să-şi îndrepte paşii spre locurile unde poate veni în contact cu albul imaculat al zăpezii şi aerul pur al înălţimilor. Şi iată că acolo şoapta abia perceptibilă din lăuntru se preface miraculos în mulţime de glasuri dulci care-l întîmpină de pretutindeni. Sînt chemările încurajatoare ale lumii spirituale, al cărei mesaj nu-şi poate găsi mediu mai prielnic ca acela al naturii, şi mai ales al peisajului alpin. Şi în sufletul tulburat revin pacea şi speranţa. Cînd oamenii ne dezgustă de viaţă, ne rămîne totuşi prietenia — de nedezminţită fidelitate — a naturii: mîngîierea ei e suficientă pentru a face să revină în noi puterea de a trăi şi — odată cu ea — simpatia faţă de semeni.

O meditaţie muzicală ca cea din *Rapsodia pentru alto, cor şi orchestră* de Brahms se amplifică — la cel ce o lasă să lucreze în suflet — în reverberaţiile gîndurilor care evocă ceea ce a trebuit să trăiască sufletul muzicii, obligat — uneori pînă la umilire — să-l urmeze pe om în căderile

Scanned with OKEN Scanner

și rostogolirile lui. Primul gînd care se impune este acela că pentru muzicianul de tip romantic, sentimentul transcendental al marii naturi cosmice, al grandioasei supranaturi prin care toate trăiesc și capătă sens — acest sentiment s-a pierdut. Din ce în ce mai adînc coborît în propriul său eu, nu mai arată sensibilitate și interes decît pentru fenomenele micului său cosmos interior, în care însă nu mai domnește liniștita și muzicala rotire a sferelor, ci furtunoasa, haotica, disonanta învălmășire a stihiilor. Cu Beethoven în frunte, compozitorii au silit muzica să descindă în subteranele întunecate ale trăirii pasionale, atrași într-acolo de licăriri înșelătoare, dar comorile de care dădeau se dovedeau blestemate. Umblau și ei — fără să-și dea seama — după un „aur al Rinului", a cărui luare în stăpînire urma să aducă numai calamități celui ce nu rezistase tentației. Muzica, într-adevăr, se îmbogățea, vertiginos și spectacular, cu trăiri necunoscute pînă atunci și exprimate în forme din ce în ce mai fastuoase, dar cu ce preț: sentimentul unei copleșitoare singurătăți, de care nici o ființă omenească nu-l poate elibera pe nefericitul muzician romantic. Și atunci acesta, dezamăgit de semenii lui, va încerca să găsească, pentru a putea supraviețui, măcar o uitare temporară în mijlocul naturii, mereu curată, puternică și egală cu ea însăși. Necunoscînd pasionalitatea și deci nici egoismul, natura apare omului ca întrupare a unei luminoase înțelepciuni și nemărginite generozități, ce nu pot să nu facă bine sufletului răvășit de o nebunească iubire de sine și de deșertăciune. Și, într-adevăr, lui Faust, Manfred, Harold li se dă, și încă cu nesperată dărnicie, consolarea de care aveau o atît de arzătoare nevoie. Acestei forțe tămăduitoare a naturii i se datorează faptul că, în vîltorile romantismului, apar insule ale seninătății de un sublim ce-l depășește pe acela al clasicilor, cîntăreți prin excelență ai seninătății. Să ne gîndim la scenele rustico-pastorale din *Harold în Italia* de Berlioz sau *Manfred* de Ceaikovski: idilicul a căpătat aici adîncime, și de jur împrejurul său a apărut aura unei dulci, transparente și învăluitoare nostalgii după o altă lume, presimțită ca patrie spirituală.

Iar din liniștea picurată de iubirea maternă a naturii în sufletul sfîșiat și certat cu el însuși, se naște făgăduința victoriei asupra acestei pricini a mai tuturor nefericirilor, care este egoismul. Într-adevăr, pentru darul primit, sufletul romantic vrea să aducă omagiul de răspuns al propriei sale iubiri — al unei iubiri de astă dată pure de orice rîvnire pasio-

Scanned with OKEN Scanner

nală. „Iată, își zice el, cei de-un chip cu mine mă resping și mă lovesc, în timp ce lumea aceasta de arbori, flori, ape și vietăți care de care mai ciudate, mă primește cu o afecțiune nebănuită și cu o putere de a reconforta pe care de asemenea nu mi-o imaginam cînd stăteam departe de ea". Cînd a cunoscut fericirea unor asemenea reculegeri aducătoare de lumină interioară, eroul romantic nu-și poate stăpîni la început o reacție mizantropă, ba chiar — și poate mai ales! — misogină. După ce — în partea a treia, lentă, a simfoniei *Fantastice* — se văzuse liniștitor cuprins de pacea pe care o găsise refugiindu-se printre păstori, va batjocori, în final, imaginea iubitei — a cărei temă va fi sarcastic desfigurată — ca pentru a se răzbuna pe cea care, prin farmecul ei amăgitor, i-a ascuns frumusețea cea adevărată și eternă, singura vrednică de totala noastră dăruire. Crește imens în gîndirea muzicală a romanticilor, strălucind din lăuntru substanța însăși a muzicii, acel gînd cu care Beethoven lua calea codrului: „un arbore mi-e mai drag decît un om". Nu iubita — își vor spune tot mai mulți — trebuie portretizată, ci această incomparabilă natură, mai fascinantă (pentru cine știe s-o vadă și s-o audă) decît frumusețile pe care ni le scoate în cale Eros, cu glasuri mai unduioase și mai dezmierdătoare decît cîntecele de sirenă, și mai ales care nu te trădează niciodată! Și romanticii, continuați cu încă și mai mare zel de postromantici, vor portretiza natura ca pe o iubită, ca îndrăgostiți de ea. Era o iubire adînc eliberatoare pentru eul pe care iubirea tristanescă — pasională și egocentrică — îl ferecase în el însuși. Sufletul începea să deslușească în zări — dătător de înălțătoare presentimente — orizontul unei alte existențe, purificate, desmărginite și scăldate într-o lumină ce nu se stinge niciodată. O simplă frunză, un nor pe cer, șerpuirea unei ape erau în mod miraculos suficiente pentru a trezi în el speranțe pe care mirajele înflăcărărilor pasionale n-ar fi fost în stare să le aprindă.

Pentru muzicianul romantic natura nu este deci ceea ce se cheamă — în mod profesional și demonetizat — „temă de inspirație"; dăruindu-i-se, el poate ieși din închisoarea lăuntrică, trăiește un sentiment al libertății sufletești pe care cufundarea în tumultul din interior nu i-l prilejuiește. Acceptă cu plăcere să zugrăvească peisajul, deoarece pentru el este o ocazie binefăcătoare de a pătrunde în sfera luminoasă a obiectivității. Evocările lui vor deveni de aceea din ce în ce mai plastice, se vor dori din ce în ce mai fidele, și asta pînă la amănunt. Unei asemenea

Scanned with OKEN Scanner

preocupări, primejdia descriptivismului fotografic îi este desigur inerentă, şi romanticii au fost destul de conştienţi de ea. Dar după cum salvaseră idilicul de mediocritate, cei mai mulţi dintre ei vor şti să impregneze plasticitatea imaginii de substanţa lirico-afectivă ce transfigurează intenţiile lor descriptive. Dacă în jurul idilicului apare aura înnobilatoare a nostalgiei, descriptivul se va vedea la rîndul său aureolat de o lumină spirituală care-ţi permite să întrezăreşti arhetipurile eterne ale lucrurilor evocate. Cînd a conceput imaginea muzicală a rîului Vltava, Smetana a trebuit desigur să recurgă şi la mijloace care să sugereze unduirea, mişcarea legănată a valurilor, şi tot pe un plan descriptiv se situa propunîndu-şi să ne destăinuie ce a văzut Vltava, ce povesteşte Vltava. Structura poemului său simfonic e într-adevăr rapsodică, uşor caleidoscopică. Şi totuşi, ceea ce rezultă din înşiruirea secvenţelor se ridică pînă la înălţimea simbolului. Vltava ne apare ca ceea ce rămîne peste vremelnicii, ceea ce există sub semnul eternităţii, ceea ce contemplă foarte de sus devenirea lucrurilor. Toţi o văd cu ochii lor trupeşti şi aud clipocitul valurilor ei, şi îşi fac o bucurie din a privi calma ei înaintare. Cîţi îi înţeleg însă mesajul pe care de secole îl şopteşte oamenilor? Şi menirea ei — ne spune muzica lui Smetana — este tocmai să dezvăluie ceva important celor ce-i urmăresc maiestuoasa curgere. Despre ce vorbeşte ea, ne permite să ne imaginăm episodul extatic, cu sonorităţi ce par a veni din altă lume: lumea evocată de *Preludiul la „Lohengrin“*, cu care acest episod ne apare atît de înrudit, lumea Graalului. Într-adevăr Vltava — mai ales atunci cînd apele liniştite scînteiază sub razele soarelui de vară — dă certitudinea idealului ca realitate spirituală şi, prin aceasta, încurajează pe cel ce tinde instinctiv spre această înălţime pe care cei cu duhul slab o consideră himeră. Dar, în secvenţa imediat următoare, Vltava îl previne pe cel căruia i-a descoperit tainele absolutului şi viitorului: „pot ajunge pe această culme doar cei curajoşi, căci ascensiunea spre ea va fi greu pusă la încercare de forţe ce nu îngăduie oricui să intre în împărăţia luminii eterne“. Pentru ca, după acest episod furtunos, să vină imaginea finală care îmbărbătează: „Eu sînt însă mereu aici, simbol al permanenţei spirituale, al unui sublim şi invincibil dincolo, necontenit prezent în mijlocurile vîltorilor de aici; cine se uneşte cu mine şi-mi rămîne credincios, acela va birui şi se va împărtăşi din nemurirea mea“. Iată ce înseamnă pentru un romantic descrierea muzicală a peisa-

Scanned with OKEN Scanner

jului. Iubirea pură cu care se dăruieşte naturii face ca plasticitatea evocării sale descriptive, cu toate detaliile ei adesea onomatopeice, să devină spiritual translucidă.

Pe de altă parte însă, natura nu descoperă romanticului atîtea cîte i-ar putea descoperi, tocmai pentru că în atitudinea lui faţă de ea nu s-a putut total elibera de subiectivitate. Chiar şi în felul cum o iubeşte — în ciuda incontestabilei lui nobleţi şi generozităţi — şi tocmai prin faptul că e atît de frenetic, se simte pulsînd sensibilitatea personală, cu limitele şi — în ultimă instanţă — egocentrismul ei. Aproape niciodată muzicianul romantic nu se goleşte de el însuşi într-o asemenea măsură încît să devină vas curat pentru ceea ce natura va turna în sufletul lui. Aproape niciodată în lăuntrul lui atît de zbuciumat nu se va face o asemenea tăcere încît numai glasurile tainice ale naturii să se audă. De cele mai multe ori, în răspunsul naturii pătrund şi ecouri a ceea ce eroul romantic ar vrea să i se spună, ale dispoziţiei cu care se aşază să contemple şi pe care nu rareori o atribuie şi peisajului. E tipică în acest sens *Simfonia I* a lui Ceaikovski. Iarna e cea care i-a inspirat-o compozitorului, dar nu de dragul iernii a fost ea scrisă, ci al visurilor de care sufletul se lasă dus în mijlocul unui peisaj ce-i rămîne de fapt străin. Melancolia sa bolnăvicioasă, melancolie a dorurilor care — printr-o fatalitate inexorabilă — trebuie să rămînă neîmplinite, Ceaikovski o proiectează asupra lumii din jur. Sursa inspiratoare, realitatea spirituală obiectivă exprimată de iarnă, aproape nu se mai zăreşte. Melodia ceaikovskiană e neîndoios tulburătoare, dar prin suflul prea intens al emoţiei personale ea a aburit fereastra spre cer. Nu infinitul îl simţim trăind în ea, ci freamătul dureros al unui suflet care suferă incurabil tocmai pentru că se simte pentru totdeauna exilat din spaţiile fără margine şi mereu luminate ale Spiritului.

5. Invizibilul care ni se adresează

Romantismului, natura i se revelează ca forţă tămăduitoare a rănilor sufleteşti. Cum realizează ea acest miracol? Taina lucrării pe care natura o săvîrşeşte în adîncurile sufletului uman îi rămîne deocamdată

Scanned with OKEN Scanner

necunoscută muzicianului romantic; ceea ce însă nu-l împiedică să-şi exprime afectuos gratitudinea, iar aceasta se manifestă în tablourile evocatoare pe care i le dedică. Nimic din ce se vede în jur nu rămîne nezugrăvit prin sunete, căci de la fiecare lucru simte că primeşte un influx specific de energii spirituale. Soarelui, care face ca întreaga noastră viaţă interioară să se lumineze şi să aspire spre înălţimi, Musorgski îi înalţă un imn în *Preludiul la „Hovanscina"*. Beethoven îi va mulţumi lunii pentru pacea pe care o face să coboare peste sufletul său cel atît de învolburat, pentru ca după puţin timp invocarea beethoveniană să se amplifice în şirul acelor înaripate elegii care sînt nocturnele lui Chopin. Fiecărui anotimp i-au fost deslușite farmecul caracteristic şi efectele binefăcătoare asupra celui ce-l contemplă; îndatorat primăverii care-l scotea din dureroasele lui crize înviorîndu-l şi înseninîndu-l, Schumann va face din proslăvirea ei tema primei sale simfonii; Mendelsohn-Bartholdy se va strădui — în *Visul unei nopţi de vară* — să dezvăluie ceva din lumea de vrajă a cărei forţă de atracţie o simţim fascinaţi în anotimpul fierbinte; toamna va fi înfăţişată de Mahler în a doua parte din *Cîntecul pămîntului* ca o stingere tristă a forţelor vitale, stingere ce ascunde posibilitatea acelei învieri a forţelor spirituale pe care o va sugera în finalul simfoniei; iar peisajul de iarnă a fost învăluit de Ceaikovski — care l-a cîntat în *Simfonia întîi* şi în ciclul de miniaturi pianistice *Anotimpurile* — în acele specifice melancolii slave, prin al căror dor tulbure după un infinit plin de mister prind vagi contururi stepa şi troica. În timp ce în *Seherezada*, Rimski-Korsakov îşi lăsa inspiraţia voluptuos legănată de valurile mării, prin care parcă o absorb ritmurile cosmice, în *Rapsodia pentru alto* Brahms îşi exprima preferinţa sa pentru solitudinea gravă şi impunătoare a munţilor, în a căror tăcere solemnă poate surprinde murmurul încurajator din propriul său suflet; pînă şi deşertului i-au fost descoperite potenţe muzicale şi inspiratoare, elocvent dovedite de Borodin în schiţa sa simfonică *În Asia centrală*. Şi bineînţeles că nu puteau fi neglijate vieţuitoarele peisajelor descrise: ele vor apărea din ce în ce mai des, colorînd sugestiv limbajul muzical. Curînd după ce Beethoven îndrăznise să aducă în ultimele măsuri ale părţii lente din *Pastorala* cîteva discrete ciripituri, zoologia pătrunde masiv în gîndirea muzicală, realizînd un prim punct culminant peste vreo şapte decenii cînd Saint-Saëns dă ingeniosul său *Carna-*

Scanned with OKEN Scanner

val al animalelor, această muzică pătrunsă de simpatie nobilă şi în acelaşi timp plină de umor, pentru fraţii şi surorile noastre necuvîntătoare ... Punem aici punct enumerării. Ea a fost suficientă pentru a crea o imagine a elanului cu care mai toţi romanticii şi postromanticii, doritori să scape din iadul unei vieţi sufleteşti închise în sine, se îndreaptă spre natură, în care recunosc tot mai mult o adevărată mamă — *alma mater*.

Şi pe măsură ce comuniunea cu mama-natură creşte, muzicianului romantic începe să i se pară că aceasta i se adresează într-un fel cvasiuman. Nu numai mîngîiere reconfortantă, oferită de liniştea şi puritatea ambianţei descoperă el în peisaj, dar şi nişte prezenţe vii, care însufleţesc tot ce se vede în jur şi ajută încă şi mai eficace sufletului să învingă sentimentul singurătăţii iremediabile. La aceste prezenţe face aluzie Faust cînd, adresîndu-se spiritului pămîntului, îi spune: „Şi fraţii tu mă-nveţi să mi-i cunosc / Fraţii din aer, apă, din desiş, să le-nţeleg cuvîntul". Cine sînt aceşti „fraţi", atît de consolatori pentru eroul şi artistul romantic? Sînt „spiritele elementare" ale naturii — fiinţe invizibile ochiului fizic, dar sesizabile ochiului spiritual al romanticului, care se apropie cu dragoste de acest peisaj doar aparent neînsufleţit. Şi astfel ne vor fi descrise — în sonorităţi totdeauna ieşite din comun — spiritele elementare ale pămîntului, pe care imaginaţia vizionară a artistului le vede sub forma unor pitici sau gnomi ce scormonesc în adîncuri, precum „Nibelungii" din *Tetralogia* wagneriană sau micile făpturi din „sala regelui munţilor" despre care ne vorbesc Ibsen şi Grieg în *Peer Gynt;* apoi spiritele elementare ale aerului sau silfidele pe care le putem găsi evocate bunăoară în uvertura la „Visul unei nopţi de vară" de Mendelssohn-Bartholdy sau de către Berlioz în „Damnaţiunea lui Faust"; vin după aceea spiritele elementare ale apei (undinele sau sirenele), grandios conturate de Wagner în „Aurul Rinului" precum şi de Ceaikovski în „Manfred" cînd ni-l arată pe eroul său faţă-n faţă cu zîna ce i se arată într-o cascadă; în sfîrşit, spiritele elementare ale focului sînt cele pe care le au în vedere Berlioz cînd, în *Damnaţiunea lui Faust*, face să evolueze mirific scîntei rătăcitoare prin noapte, sau Wagner cînd îl pune pe Wotan să o împrejmuiască pe Brunnhilde cu un brîu de foc care vine la chemarea lui aidoma unei fiinţe vii ce ascultă de o poruncă. Pentru muzicianul romantic, aşadar, natura este populată de misterioase vietăţi care-l privesc şi-l urmăresc, iar celor cu o sensibilitate specială

Scanned with OKEN Scanner

li se dezvăluie. Sîntem, cum se vede, la graniţa dintre real şi fantastic. Numai puţin lipseşte însă ca această capacitate de a vedea ceea ce alţii nu pot vedea, să se întoarcă împotriva celui ce o posedă. Acest „puţin" ar consta din depăşirea unei anumite măsuri în zbuciumul de care sufletul romantic e atît de chinuit. Au fost destul de multe cazurile cînd această măsură a fost depăşită iar vizionarismul artistului romantic a căpătat, datorită dezechilibrului sufletesc, o turnură tragico-fantastică. Aşa s-a întîmplat de pildă cu Schubert, ale cărui viziuni supranaturale poartă amprenta unei grave răvăşiri interioare, a unui subiectivism ce se învecinează uneori cu halucinaţia. Din muzica lui îţi dai seama că el îl simte realmente pe „regele ielelor", a cărui atingere este mortală pentru cel îndrăgit de acest geniu al răului; în croncănitul unei ciori el aude vestirea implacabilă a morţii; în rătăcirea deznădăjduită prin nămeţi, trăieşte o „fata morgana": sentimentul că totul s-a preschimbat în jurul lui într-o mîngîietoare primăvară, ceea ce — ca un fel de opiu — nu face decît să-i adîncească marasmul. Destinul tragic al lui Schubert este inseparabil de acest gen, morbid, de vizionarism.

Lăsînd însă la o parte tot ce ţine de denaturarea fantastică a realităţii obiective, să reţinem elementul pozitiv, promiţător, care se schiţează în evoluţia relaţiilor dintre muzicianul romantic şi natură. După ce cufundarea în vîltorile propriului său eu l-a rupt de univers şi l-a împins în braţele marasmului, criza sufletească însăşi — continuată, cum s-ar spune, pînă-n pînzele albe — e cea care-l ajută să redescopere încetul cu încetul realitatea sufletească şi spirituală a naturii, adînca şi încurajatoarea semnificaţie a manifestărilor ei care nu sînt nici „oarbe", nici „neînsufleţite", ci atestă o înaltă şi generoasă înţelepciune. Şi, treptat, pe această cale a apropierii imaginativ-sentimentale de natură, muzicianul romantic vede redeschizîndu-i-se perspectivele unei înţelegeri cosmice. Mahler e primul la care vom găsi semnele prevestitoare ale unei asemenea viziuni. În finalul *Simfoniei a doua*, ciripitul privighetorilor nu mai împodobeşte sonor un simplu peisaj terestru; el apare pe fundalul — nemaiîntîlnit pînă atunci — al unui plan transcendental de existenţă, ale cărui apeluri escatologice sînt tulburătoare. În *Simfonia a opta*, scena finală din „Faust"-ul lui Goethe îl va îndemna să găsească sonorităţile cele mai potrivite acelei armonii a sferelor printre care se înalţă sufletul eliberat al lui Faust. Dar mai ales în ultima parte a acelei

Scanned with OKEN Scanner

lucrări pe care o putem considera testamentară, *Cîntecul pămîntului*, intuieşte Mahler, cu o elevaţie fără precedent a gîndirii, şi în acelaşi timp extrem de viu, în ce constă măreţia inegalabilă a naturii: e vorba de eternitatea pe care ea o exprimă, o altfel de eternitate decît cea abstractă şi livrescă, invocată cu atîta uşurinţă de toată lumea; o eternitate pe care contemplarea frumuseţilor din jur o face să-i pătrundă atît de adînc în suflet şi în toate fibrele fiinţei sale, încît de acum înainte gîndul morţii — care-l obsedase toată viaţa — îşi va pierde orice putere înfricoşătoare asupra lui şi îi va surîde liniştitor.

Tabloul relaţiilor dintre muzicianul secolului al XIX-lea — în general romantic orientat — şi natură, ar fi însă incomplet, dacă n-am spune că receptivităţii crescînde a acestui muzician pentru ceea ce am numit sufletul naturii, i se opune un curent care neagă acest suflet. Am putea formula estetica lui în felul următor: „Să lăsăm sugestiile naturii să pătrundă cît mai adînc în preocupările noastre componistice. Străduindu-ne să inventăm sonorităţile cele mai pregnant evocatoare, vom îmbogăţi coloristic limbajul muzical, vom lărgi tiparele formale, vom imprima un nou mod de desfăşurare discursului melodic". În cadrul acestui curent, pe care l-aş numi „ilustrativ-estetizant", apropierea de natură se face nu din dragoste pentru ea, ci din interes profesional. Or, celui ce nu se îndreaptă spre ea cu dragoste, natura îi arată numai faţa exterioară, nu şi sufletul ei. Pot să fie ele cît de ingenioase (şi într-adevăr sînt) peisajele muzicale ale celui ce a fost campionul acestui curent, Richard Strauss, asta nu le poate da viaţa şi înălţarea spirituală pe care numai o iubire generoasă le poate naşte. Presărate pe ici-colo cu unele momente inspirate — cum e răsăritul de soare din *Aşa grăit-a Zaratustra* — descrierile de natură ale lui Richard Strauss sînt, în ansamblul lor, exterioare şi fastidioase. Acest compozitor e cel care, primul, a obligat publicul să-l asculte cu programul în faţă pentru ca să nu se piardă în mulţimea episoadelor a căror ilustrare o urmăreşte muzica sa. Bucuria ascultării dispare însă în felul acesta, şi totodată efectul înaripant pe care trebuie să-l aibă muzica asupra sufletului uman, în locul lor apărînd satisfacţia cu totul minoră de a identifica, în tumultul instrumentelor, momentul cînd se produce, să zicem, rătăcirea eroului în pădure, ajungerea la oile din păşune sau dezlănţuirea furtunii. Vizînd să sugereze o mulţime de lucruri şi fapte din natură, *Simfonia Alpilor* e o adevărată enci-

Scanned with OKEN Scanner

clopedie a turismului muzical, dar nici urmă în ea din sufletul naturii. În fața celui venit spre ea fără a-și fi curățit sufletul de ororile din *Salomeea* sau de trivialitățile din *Simfonia „domestica"*, natura se închide în sine, nu vorbește, arată doar ce ar arăta unui fotograf. Într-adevăr aceasta este însemnătatea lui Richard Strauss ca peisagist muzical: un fotograf de geniu. Cine se simte șocat de o asemenea caracterizare și mai are nevoie să i se precizeze ce înseamnă evocarea inspirată a naturii, acela să compare scena de lîngă rîu din *Simfonia Alpilor* cu scenele asemănătoare ca intenții din *Pastorala* și *Vltava*. Beethoven și Smetana nu dispuneau de un arsenal orchestral atît de impunător, dar aveau în schimb un suflet mare, a cărui dăruire făcea natura să-și dezvăluie la rîndul ei sufletul și să dăruiască mărinimos din tezaurul de forțe consolatoare, încurajatoare și purificatoare ascuns în adîncurile acestui suflet.

6. Sufletul naturii

Judecînd după ovațiile zgomotoase cu care era întîmpinat, putem spune că cel ce domina scena muzicală a Europei la începutul veacului nostru era tocmai maestrul inegalabil al descrierilor naturaliste, cel care — prin ingenioasele sale imitații sonore — se lua la întrecere cu recent inventatul aparat de fotografiat: Richard Strauss. Și totuși, deși prin *Simfonia Alpilor* și operele inspirate din aceeași estetică, descrierea exterioară a naturii părea a-și sărbători triumful deplin, simultan, dar absolut simultan, avea loc — fără tapaj trivial, cu discreție și demnitate — adevăratul triumf al adevăratei muzici: încoronînd tot ce se crease mai bun de la *Pastorala* pînă la el, Claude Debussy preciza magistral, cu o strălucire artistică fără precedent, în ce trebuie să consiste și cum trebuie să se manifeste muzical relația dintre compozitor și natură. Triumful noii estetici aduse de el n-avea nimic din agresivitatea cu care operele straussiene — încărcate de efecte stridente și spectaculozitate strivitoare — se impuneau pe piețele muzicale ale Europei. Era un triumf, nu cantitativ ci calitativ, constînd nu din succes exterior ci din reculegere pură, purtînd amprenta nu a prezentului ci a viitorului care se anunță. Felul cum își sărbătorea victoria înțelegerea spirituală și interiorizată a naturii, era cel

Scanned with OKEN Scanner

cîntat de Debussy în „Serbări": sub semnul nobil al unei bucurii a spiritului şi pătruns de o luminozitate diafană, cu totul străină de orbitoarele focuri de artificii dezlănţuite de acest magician, acest Klingsor al orchestraţiei care era Richard Strauss.

Este într-adevăr un moment sărbătoresc în istoria muzicii de după Beethoven, apariţia acestui Debussy, atît de neasemănător cu toţi cei ce se agitau pe vremea lui să obţină cele mai ridicate acţiuni la bursa valorilor muzicale. Cu el s-a făcut pentru cîteva clipe lumină, dar aceste clipe de claritate erau de ajuns celor ce ştiau să vadă şi să audă, pentru a înţelege care trebuie să fie direcţia unei evoluţii ce-şi pierduse cîrma şi rătăcea amăgită de miraje. Ţinîndu-se la distanţă de epigonismul şi academismul care mizau pe lenea intelectuală a publicului, dar totodată şi de modernismul care voia să prefacă muzica în urlet animalic şi zgomot industrial, Debussy apare printre ai săi ca purtător al unui providenţial mesaj: „Muzica a intrat într-o primejdioasă criză; nu va găsi însă ieşire refugiindu-se în trecut, printre morţi, şi nici într-un viitor pe care unii îşi închipuie că-l pregătesc combinînd speculativ sunetele, şi care tot mort este; greşeala fundamentală a muzicianului este că s-a rupt de natură, de ritmurile ei cosmice, de muzica ei mută. Ieşiţi din cabinetele voastre îmbîcsite, contemplaţi magnifica privelişte din jur, ascultaţi-o!" Niciodată nu răsunase în muzică un asemenea apel. Era într-adevăr un moment grandios: urmînd îndemnul debussyst, muzica avea şansa nu numai să se oprească din rostogolirea începută, dar să se avînte într-o ascensiune care ar fi putut-o duce pe culmi necunoscute înaintaşilor.

Vom simţi originalitatea şi superioritatea spirituală a acestui apel, mai ales confruntîndu-l cu felul cum înţelegea muzica, natura şi omul, autorul *Simfoniei Alpilor*. A evoca o călătorie în Alpi însemna pentru Richard Strauss să înşiruie, în ordinea succesiunii lor, toate etapele acestei călătorii, începînd cu noaptea ale cărei tenebre se risipesc şi terminînd cu noaptea ale cărei tenebre cuprind iarăşi peisajul minuţios descris. Şi cum descrie Strauss ceea ce a văzut şi auzit? Inventînd — mai ales graţie uimitoarei sale ingeniozităţi orchestrale — sonorităţile cele mai apte a sugera — prin coloritul lor, prin dinamismul lor — fenomenele în ce au ele exterior şi izbitor. Un anumit public va putea găsi plăcere şi prilej de amuzament în a identifica aici răsăritul soarelui, în con-

Scanned with OKEN Scanner

tinuare începutul urcușului, mai încolo tălăngile oilor, și așa mai departe, într-atît de plastic sînt acestea sugerate, și entuziasmat de ușurința cu care recunoaște asemenea situații, se va felicita pentru capacitatea sa de înțelegere muzicală. Ei bine, exact pe vremea cînd Richard Strauss compunea *Simfonia Alpilor*, contemporanul său francez evoca și el, în cele două caiete ale *Preludiilor*, un fel de călătorie. Nici vorbă însă că această călătorie să fie tot atît de precis circumscrisă în timp și spațiu ca la Strauss, unde totul se desfășoară metodic, din etapă în etapă, pe un parcurs de 24 de ore. Debussy este cînd pe aripile vîntului, cînd aplecat deasupra unor unde prin a căror transparență zărește o catedrală scufundată, cînd pe o terasă unde se lasă mîngîiat de razele argintii ale lunii. Și călătoria aceasta nu numai că refuză sfidător orice circumscriere în timp și spațiu, dar îi scoate în cale ființe care în nici un caz nu s-ar fi arătat privirii atît de realiste a lui Strauss, și în care acesta — dacă i s-ar fi vorbit despre ele — nici n-ar fi putut crede: undinele, aceste spirite elementare ale apei, pentru care — cum vom mai vedea — Debussy pare să aibă o deosebită sensibilitate și simpatie. Cele 24 de preludii se înlănțuie așadar după o cu totul altă logică decît a acțiunii exterioare, al cărei mers se străduia să-l respecte atît de scrupulos Richard Strauss. Logica succesiunii lor e aceea a imaginației, a actului creator care și-a descoperit centrul de sprijin nu în imitarea realității din afară, ci în realizarea exigențelor impuse de propria lui realitate interioară. Muzica lui Richard Strauss face ca prin fața noastră să se perinde peisajul așa cum se arată el omului obișnuit. Cînd asculți *Preludiile* lui Debussy — care se leagă și ele într-o vastă simfonie pianistică a naturii — chiar recunoscînd pas cu pas imaginile evocate — nu în mijlocul naturii, așa cum o cunoșteai, te simți transportat, ci într-o altă lume. Și te întrebi dacă lumea aceea este reală, dacă nu e cumva doar plăsmuire a fanteziei.

Într-adevăr, s-ar părea că Debussy — deși pretinzînd a se inspira din aceleași lucruri pe care le vedem cu toții: mare, lună, nori, vînt, zăpadă — evadează de fapt într-o lume de forme ireale. Ce „zugrăvire“ a naturii să fie aceasta în care nu poți recunoaște echivalentul sonor al lucrurilor care ne înconjoară? Obiecție ce-și are justificarea ei, mai ales din punctul de vedere al celui în care sentimentul muzical al naturii a fost educat de opere în genul *Simfoniei Alpilor* (și ele sînt, vai, puzderie!). Iată ce clar ne descrie Richard Strauss furtuna, cu liniștea sumbră

Scanned with OKEN Scanner

care o precede, cu fulgerele şi tunetele ei, cu vîntul care se ridică şi face copacii să se îndoaie, cu aversele torenţiale şi toate celelalte atribute ale unei veritabile dezlănţuiri a elementelor, pe care compozitorul o evocă punînd instrumentele să se dezlănţuie atît de elocvent! Ce va recunoaşte, ce va identifica acest ascultător în meandrele atît de stranii şi enigmatice ale unei linii sonore ca cea desfăşurată în preludiul debussyst cu program asemănător: „Ce a văzut vîntul de Apus"? Şi aici, într-adevăr, tot de o dezlănţuire a elementelor e vorba, dar nici vorbă să poţi întrezări prin vălul sonor contururile unor lucruri sau fenomene de felul celor pe care cu atîta evidenţă le ilustra *Simfonia Alpilor*. Celui ce se concentrează însă suficient şi lasă răbdător muzica lui Debussy să lucreze în el, nu întîrzie a i se dezvălui o altă realitate decît cea pe care ne-o reaminteşte Strauss. Imaginea stihiei dezlănţuite este aici încărcată cu un misterios şi tulburător dramatism sufletesc. Sînt chiar momente cînd, printre arpegiile şi tremolourile furtunoase, răzbat suspinele unei tînguiri, dar de un supraomenesc patetism şi de aceea sublime. Este ca şi cînd Debussy ar evoca nu un fenomen natural şi neînsufleţit, ci o forţă spirituală vie care, pe unde trece, se impregnează de toate durerile şi nefericirile umane întîlnite şi le poartă în ea ca pe propria-i durere şi nefericire. Şi de ce n-ar exista, la urma urmelor, ne îndeamnă el să ne întrebăm, chiar şi o durere proprie în acest pribeag al văzduhurilor, durerea de a fi mereu rătăcitor, de a nu putea poposi întru somn, întru moarte, întru iubire, de a-i fi interzisă oprirea acolo unde ar vrea să contemple stăruitor? Suferinţele lui, suferinţele oamenilor: are din belşug despre ce povesti vîntul de Apus celui ce ştie să-l asculte! Ceea ce „zugrăveşte" compozitorul este aşadar nu aspectul fizic, exterior, ci — dacă am putea spune aşa — cel suprasensibil şi lăuntric al naturii, pe care el o percepe ca pe o fiinţă vie, capabilă atît să-l interogheze pe om, cît şi să-i răspundă. Elementele naturii îşi au viaţa lor — o viaţă în cel mai propriu sens —şi, dacă se adresează omului, cu atît mai mult vor comunica între ele. Din acest punct de vedere, revelaţia prilejuită ascultătorului sensibil de un preludiu ca „Ce a văzut vîntul de Apus" se completează cu grandioasa viziune a ultimei din cele trei schiţe simfonice dedicate mării: „Dialogul vîntului cu marea". Ceea ce vedem şi auzim aici este nu repetarea sonoră (mai mult sau mai puţin ingenioasă) a peisajului pe care mai toţi l-am contemplat de pe ţărm; este freamătul sufletesc ascuns în acest

Scanned with OKEN Scanner

dialog dintre elemente: mînioase amîndouă, ele se înfruntă, năpustindu-se fiecare asupra celuilalt; crezi la un moment dat că au ostenit în această teribilă încleştare, dar potolirea survenită se dovedeşte doar o retragere pentru adunarea de noi forţe ofensive; şi totuşi mînia nu poate să nu oboseaşcă şi să nu cedeze, mai ales în aceste spaţii cosmice unde ordinea, armonia şi unitatea stau la temelia marii mişcări universale; şi atunci „fraţii duşmani" se regăsesc ca fraţi cosmici; vîntul se aşază blînd şi drăgăstos pe oglinda din ce în ce mai străvezie a mării, povestindu-i ce a văzut pe drumul său de Răsărit sau de Apus sau contemplînd catedrale scufundate în abisuri; iar valurile ei potolite şoptesc iubirea pe care din totdeauna a purtat-o, ea cea de jos, lui, impetuosului mesager al văzduhurilor înalte. Şi această împăcare, această unire creşte într-o extatică îmbrăţişare, care ne cuprinde binefăcător şi pe noi cei ce o privim ca spectatori uimiţi. Alăturat preludiului evocator al vîntului de Apus, „Dialogul vîntului cu marea" ne adînceşte imaginea pe care — prin Debussy — începem să ne-o facem despre viaţa tainică a naturii: din cînd în cînd şi ei îi este dat să cunoască uitările întru beatitudinea după care tînjim noi oamenii, cei mînaţi de atîtea vînturi pe valurile agitate ale vieţii. Da, natura îşi are şi ea dramele şi fericirile ei, şi pe acestea le-a intuit Debussy cu o putere de clarviziune spiritual-artistică ce nu se poate compara cu a vreunuia din predecesori. Prin cele ce ne înfăţişează, el nu ne reaminteşte ceea ce deja am văzut în jur (cum face Strauss, şi cum fac toţi amatorii de succese facile), ci ne descoperă ceea ce nu ştiam, ne descoperă o viaţă neînchipuit de intensă ce palpită acolo unde noi socoteam că nu era decît forţă oarbă şi mişcare neînsufleţită. Muzica lui e cu adevărat revelaţie, în înţelesul cel mai autentic al acestui cuvînt. El pare a ne spune: „Cum, auziţi vuietul vîntului şi murmurul mării şi nu distingeţi zbaterile, elanurile, apelurile din sufletul lor? Insensibilitatea voastră vine de acolo că nu mai ştiţi să ascultaţi natura, că nu mai aveţi răbdarea şi liniştea interioară necesare pentru a vă deschide mesajului ce necontenit vine spre voi din adîncurile ei cosmice, adîncuri vii şi atît de binevoitoare nouă. Fie ca muzica mea să vă ajute a iubi cu adevărat, a asculta şi înţelege glasurile naturii. Mă tem însă că — falsificaţi sufleteşte de atîta pseudomuzică ce vă asaltează din toate părţile — nu mai ştiţi să ascultaţi şi să înţelegeţi muzica cea adevărată".

Scanned with OKEN Scanner

7. Spre regăsirea cosmicului

Niciodată pînă la Debussy muzica nu s-a ridicat atît de sus în ceea ce privește spiritualizarea felului de a înțelege și reda natura care se adresează simțurilor noastre. Desigur că romanticii și postromanticii, de la Beethoven la Mahler, atinseseră culmi grandioase în avîntul lor spre ideal, dar elevația lor spirituală a purtat totdeauna pecetea trăirii subiective. Apropiindu-se de peisaj, romanticul lasă să se reverse asupra celor ce vede, torentul sentimentului personal, izvorît în genere din adîncuri de suferință și zbucium, ceea ce are drept consecință eclipsarea naturii ca realitate obiectivă, iar uneori pur și simplu înghițirea ei de către torentul sufletesc. Foarte adesea compozitorul vede în natură doar un pretext pentru autoexprimare, iar de datoria „zugrăvirii", care în genere nu-l prea entuziasmează, el se achită pigmentînd, ici-colo, discursul muzical cu cîte o onomatopee (cum face de pildă Mahler, în prima parte a *Simfoniei a șasea*, cînd, pentru a exprima mai sugestiv ideea vîrfului atins, introduce în prim plan tălăngile ca simbol al înălțimilor). De aici, la romantici, contrastul dintre expresia intens subiectivă — cu valurile ei, cînd tulburi, cînd transparente — și intențiile de descriere obiectivă care ies din aceste valuri asemenea unor colți de stîncă. Într-adevăr, acesta este felul în care apare natura în muzica secolului XIX (atunci cînd nu este obiectul descrierii naturaliste, plate): ca niște ieșituri răzlețe rămase în urma unei năvale a apelor, împinse să-și iasă din matcă de către stihiile sufletului învolburat. Ei bine, deosebindu-se radical de romantici (față de care, de altfel, nu se jena să-și arate antipatia), Debussy realizează elevația spirituală nu estompînd peisajul pentru a pune astfel în izbitoare evidență avînturile superioare ale eului, ci tocmai păstrînd cea mai desăvîrșită obiectivitate în redarea acestui peisaj, care ne apare la el ca realitate în sine, neumbrită de vreo izbucnire confesivă, autobiografică a artistului. La Debussy natura nu mai e pretext pentru autoexprimare, ci țința însăși a expresiei. Evocarea peisajului nu mai este detaliu ornamental, liric transfigurat, ci însăși substanța gîndirii muzicale. Pentru ca acest influx de obiectivitate adus de el muzicii să ne devină limpede, putem compara orice nocturnă de Chopin cu acel preludiu debussyst de inspirație tot nocturnă: *La terrasse des audiences du clair de lune.* La Chopin este exprimat sentimentul, de obicei melancolic, pe care

Scanned with OKEN Scanner

noaptea, scoţînd la iveală în suflet amintiri, regrete, doruri, îl face să se nască în cel ce o contemplă. Nimic din acestea în peisajul nocturn al lui Debussy. Cel puţin din respect pentru adevăr, el nu-şi poate permite să fie sentimental, razele argintii ale lunii fiind pentru el — şi în fond aşa se prezintă lucrurile — de o frumuseţe fără viaţă, glacială. Infinit mai interesante decît reacţia personală — melancolică, visătoare sau eventual deznădăjduită — a celui cufundat în sine, reacţie ce nu depăşeşte o semnificaţie strict intimă, i se par cele obiectiv ascunse în această împletire de tenebre, la al căror adăpost o altă viaţă se desfăşoară, şi lumina rece care mîngîie întunericul fără a-l putea străpunge, tocmai pentru că e moartă. Ceea ce îl preocupă pe compozitor să redea este aşadar misterul nopţii ca atare; acele umbre, acele reflexe, acele tresăriri care exprimă o stranie acţiune pornită din invizibil. Mister pe care-l va explora şi pe alte căi, cum este aceea a „parfumurilor", evocate de el în partea a doua a suitei *Iberia*.

Lui Debussy îi reuşea ceea ce nu reuşise nici unuia din predecesorii şi contemporanii săi. Ca să atingă o anumită elevaţie spirituală, ca să exprime tot ce era mai nobil în aspiraţiile lor, aceştia învăluiseră natura în efluviile subiectivităţii care anihilau realitatea obiectivă a peisajului. Cînd acestei orientări, evident subiectiviste, naturalismul de tip straussian îi răspundea prin descrieri încărcate de pretenţii ilustrative, obiectivitatea — de necontestat — a imaginii se înfăţişa golită de spiritualitate şi mesaj. Muzica lui Debussy izbuteşte să rămînă şi obiectivă şi spirituală — aceasta însă pentru că mesajul ei spiritual îşi are obîrşia nu în autobiografia sufletească a compozitorului, ci în substanţa interioară a naturii însăşi, căreia Debussy i-a împrumutat vocea sa. În ciuda obiectivităţii cu care este zugrăvită de Strauss, la acesta natura e mută: nu cu destăinuirea ei venim în contact, ci cu iscusinţa descriptivă a autorului. Debussy nu este un pictor al formelor exterioare, şi totuşi — în fond tocmai de aceea — prin el ne vorbeşte natura în ceea ce are ea mai adînc şi mai tainic. Cum a fost posibil acest miracol?

Răspunsul trebuie căutat în ceea ce estetica numeşte antiromantismul lui Debussy. Este însă vorba de ceva infinit mai adînc decît de o atitudine estetică, de o chestiune de gust. Debussy nu-i privea cu simpatie pe romantici, deoarece era unul dintre puţinii care mai ştiau că natura nu-şi dezvăluie tainele, nu se dăruieşte decît celui ce se apropie de ea cu

sufletul golit, curăţit de tot ce aparţine subiectivităţii, şi cu atît mai mult celei pasionale. Este exact ceea ce romantismul nu numai că nu izbutea, dar nici nu intenţiona să realizeze, el făcîndu-şi un merit din transportarea măruntelor sale nefericiri sentimentale în mijlocul imaculatei şi măreţei păci a naturii. Unei asemenea iubiri, incapabile să se lepede de ceea ce este individualist şi personal în ea, natura nu i se deschide însă decît foarte puţin. Şi atît de echivoc, încît de fapt artistul romantic n-a ajuns să-şi dea seama dacă natura îi e prietenă, indiferentă sau ostilă: aceste posibilităţi sînt prezente în egală măsură în muzica secolului al XIX-lea. Pentru ca să ne reveleze cu limpezime viaţa ei cea adevărată, natura cere de la noi nu numai s-o iubim, dar s-o iubim numai pentru ea, liberi de orice alt ataşament, purificaţi şi de ultimele resturi ale egocentrismului. Debussy este primul compozitor modern care şi-a biruit propriul eu, ridicîndu-se în sufletul său la acea lepădare de sine care a dezlegat limba naturii. În contrast cu toţi romanticii şi postromanticii, Debussy nu s-a apropiat de natură pentru ca să-i fie alinate durerile lui intime; de acestea el s-a izbăvit prin propriile-i forţe interioare, iar în mijlocul peisajului a păşit cu un suflet liber şi smerit, ce se dăruia pe sine ca ofrandă. Unei asemenea iubiri, incomparabil mai mare decît a romanticului mereu preocupat de el însuşi, natura îi răspunde printr-o dăruire de sine la fel de totală. Şi atunci formele ei exterioare — singurele sesizabile de către un Richard Strauss — devin translucide, iar dincolo de ele compozitorul contemplă substanţa ei eterică, trupul ei de lumină: adică ceea ce redă Debussy, a cărui muzică nu aminteşte de formele exterioare ale lucrurilor, pentru că evocă lăuntricul ascuns îndărătul acestor forme. Numai dacă-l ascultăm şi medităm asupra lui în acest spirit, ne împărtăşeşte muzica lui adevăratul ei sens. *Preludiul la după-amiaza unui faun* nu ne va spune mai mult decît un oarecare poem simfonic de Saint-Saëns, dacă ne apropiem de el cu mentalitatea lui Hans Castorp, eroul lui Thomas Mann din *Muntele vrăjit;* acesta urmărea preludiul menţionat imaginîndu-şi o pajişte inundată de un soare arzător, şi pe sine preschimbat într-un faun, adică într-o vietate jumătate om, jumătate ţap, care stă tolănit pe iarbă şi cîntă din flaut. Un Richard Strauss, desigur, pe acestea le-ar fi exprimat. Debussy ne vorbeşte însă în preludiul său de cu totul altceva: îşi găseşte expresie în muzica lui însuşi misterul verii, cu acel irezistibil magnetism al înălţimilor solare,

Scanned with OKEN Scanner

care atrage spre el puterile spirituale ale sufletului, lăsîndu-l pe acesta într-o dulce dar primejdioasă toropeală. De aici acea „muche de cuțit" pe care se află șerpuirea melodică, între contemplare și voluptate, între uitarea de sine și presimțirea exaltantă a unei revelații . . .

Ca să pătrundem și mai în adîncul relației dintre Debussy și natură, să ascultăm compoziția vocal-simfonică *Invocare*. Ea ne dezvăluie starea de spirit cu care se apropie compozitorul de țărmul mării sau își îndreaptă privirile spre lună: gravitatea și reculegerea aproape sacerdotală a celui care știe că se află față-n față cu grandioase entități invizibile a căror bunăvoință trebuie cu fervoare solicitată. Debussy realmente trăiește natura așa cum o definea Baudelaire cînd spunea: „La nature est un temple". Iar după ce rostește ardent invocarea, tace. E o tăcere în primul rînd interioară: nici o voce nu se mai aude în suflet, domnește în el liniștea unei catedrale golite, dar a cărei atmosferă este totuși spiritualmente saturată, sau dacă vreți chiar a unei catedrale scufundate. Și contemplă, și așteaptă, și ascultă, adunîndu-și într-un singur mănunchi forțele sufletești. Și încetul cu încetul, în jurul lucrurilor și dincolo de ele, forme vaporoase, aidoma unor nori dar încă și mai eterice decît ei, încep a se contura, căpătînd forme din ce în ce mai distincte, care se înlănțuie, evoluează molcom. Își interzice chiar și cea mai mică reacție interioară, pentru ca priveliștea miraculos descoperită să nu cumva să se retragă. Și, într-o totală uitare de sine, se abandonează contemplării mirificei vieți suprasensibile a naturii, a cărei forță de fascinație nici nu se poate compara cu ceea ce-i oferă peisajul fizic obișnuit. Iar vaporoasele forme ale lucrurilor se apropie de el, îl îmbrățișează, pătrund în el, devin una cu el. Și atunci contemplarea aceasta, pentru care își golise sufletul de orice gînd și sentiment, se transformă pe nesimțite în trăirea cea mai intensă ce se poate imagina și prin care sufletul este proiectat la altitudini amețitoare: extazul. Este ceea ce încoronează, ca răspuns al tăriilor, acea tăcută oficiere pe care o însemna contemplația deschisă prin invocare.

Extazul acesta cu care de obicei culminează — uneori discret, alteori monumental — evocările debussyste ale naturii, pune punctul pe i în caracterizarea mesajului al cărui purtător era compozitorul. Dacă asemenea momente culminante ar fi lipsit, tablourile muzicale ale lui Debussy n-ar fi depășit nivelul peisajului pitoresc, remarcabil poate pentru atmos-

Scanned with OKEN Scanner

fera lui, dar fără o capacitate superioară de comunicare. Mulți de altfel, nefamiliarizați cu genul de extaz al lui Debussy, nesesizîndu-l, sînt lipsiți de cheia înțelegerii acestui compozitor în totalitatea lui, de unde impresia lor de monotonie (reproș ce i-a fost adesea adus). Aparența monotoniei a ascuns multora formidabilul dinamism spiritual al muzicii lui Debussy, așa cum aspectul rațional al lui Bach făcuse pe atîția să nu remarce calda umanitate a muzicii lui. Dar după cum așa-zisul raționalism nu era la Bach decît disciplina interioară pe care sufletul și-o impunea pentru a putea zbura tot mai sus, tot așa ceea ce la Debussy pare a ține de monotonie, exprimă starea de concentrare în sine și expectativă a sufletului care așteaptă ca invizibilul să i se reveleze. Îl înțelege pe Debussy doar cel ce trăiește intim necesitatea acestei retrageri a sufletului în tăcerea interioară, exprimată în muzică printr-o mare subtilitate, printr-o mare discreție, ele și numai ele putînd declanșa grandioasa autodezvăluire a naturii care duce cu ea sufletul, într-o extatică unire, în infinitatea spațiilor.

Prin capacitatea sa de a intui tainele luminoase ale naturii, Debussy așază muzica pe un făgaș ce deschide perspectiva redobîndirii acelei magnifice viziuni transcendental-cosmice, pierdute pentru compozitorii de după Bach. Ghidat de o intuiție fără precedent, muzicianul francez deja presimte că acea aură spirituală a lucrurilor, evocată de el cu o atît de înaltă poezie, este doar începutul unei revelații ce se anunță copleșitoare. Mediul care-i prilejuiește lui Debussy acest presentiment este cel acvatic. Pentru că a iubit-o atîta, apa i-a dat posibilitatea să arunce o privire și mai departe decît îi îngăduia pămîntul, aerul, norii, căldura, lumina. Și cînd spun apă, mă gîndesc înainte de toate la mare, a cărei contemplare i-a adus cele mai intense extazuri. Ei bine, unindu-se în spirit cu peisajul marin, Debussy trăiește o revelație ce depășește cu mult ceea ce ne sugerează titlul ultimei din cele trei nocturne simfonice: *Sirene*. Glasurilor născute din valuri el le dă o rezonanță de o elevație care ne duce cu gîndul la principiul cosmic al Cuvîntului generator de viață și de lumi. În evocarea sirenelor ne reîntîlnim — dar pe un cu totul alt plan — cu acea armonie universală pe care, după Bach, muzicienii începuseră să n-o mai audă. Și în felul acesta, natura exterioară, contemplată în spirit și cu iubire, face ca în sufletul muzicianului să se reaprindă lumina care-i va permite să vadă, dincolo de ea, misterul marii

Scanned with OKEN Scanner

naturi cosmice. Iar această revelaţie făcea ca pe chipul din ce în ce mai suferind, mai crispat al muzicii, să se aşeze o seninătate surîzătoare, care încă de la Beethoven devenise o apariţie rară. „Sirenele", această revărsare de cereşti armonii, vorbesc despre putinţa muzicii de a redeveni frumoasă prin unirea ei cu natura veşnic tînără.

Ca să înţelegem sensul adînc al vocilor din *Sirene* n-avem decît să le confruntăm cu corurile angelice din *Martiriul Sfîntului Sebastian:* conţinutul e aproape identic. Această din urmă operă nu face decît să amplifice vizionarismul adus cu un deceniu înainte de către *Sirene.* Natura îl adusese pe Debussy în pragul transcendenţei, de unde artistul îşi continua mai departe drumul spre sfere tot mai înalte, amintindu-şi însă, mereu recunoscător, „sirenele" care-l duseseră pînă la poarta celei mai sublime împărăţii, aşa cum lebăda îl conducea pe Parsifal spre Graal.

Iată aşadar în ce a constat mesajul salvator al lui Claude Debussy: „Dăruiţi-vă total naturii şi veţi restabili contactul sufletesc cu armonia universală". Era şi rămîne un mesaj de extremă importanţă în acest secol în care golirea muzicii de substanţă spirituală merge mînă-n mînă cu urîţirea ei, făcînd-o tot mai incapabilă să îmbogăţească, să înalţe şi să oţelească sufletele celor ce se apropie de ea. Şi e semnificativ să constaţi că, adeseori, cînd un muzician se îndreaptă spre natură în spiritul în care a făcut-o Debussy, el retrăieşte experienţa muzicianului francez. Iată-l de pildă pe Enescu: îndrăgostit şi el, la fel de pur, de peisajele copilăriei sale pe care le cîntă în *Sonata III pentru pian şi vioară*, în *Impresii din copilărie*, în *Suita sătească*, el îşi va încheia *Simfonia III* cu o viziune paradisiacă ce aminteşte de Debussy nu numai prin împletirea vocilor cu sonorităţile instrumentale, dar şi prin altitudinea spirituală la care se situează — cea a consolatoarelor clarităţi ale eternităţii. Şi marele noastru compatriot tot dăruindu-se naturii a întrezărit acea cale spre lumină, a cărei urmare ar putea da şi sufletului şi muzicii liniştea, noblеţea, strălucirea de odinioară. Încă unul care a confirmat experienţa debussystă a saltului din natură în transcendenţă, este Olivier Messiaen, unul din extrem de rarii compozitori moderni care preferă zgomotelor din laboratorul electronic glasurile ce-l solicită în pădurile şi pe cîmpiile unde nu răzbate nici un ecou al aşa-numitei „civilizaţii". Cele mai specifice dintre operele sale sînt inspirate de păsări: *Catalogul păsărilor*, *Trezirea păsărilor*, *Păsările exotice.*

Lui Messiaen păsările îi vorbesc așa cum îi vorbea lui Siegfried pasărea minunată care-l conduce spre locul unde se află Brunnhilde, această „frumoasă adormită" a Nordului. Muzicianului francez, păsările dragi îi vorbesc despre o armonie a sferelor, pe care el o va cînta, ca un nou Bach, în monumentala sa muzică pentru orgă. Faptul că un Enescu, un Messiaen, autori de incontestabilă originalitate, repetă, în virtutea unei logici interioare, marile etape ale itinerariului debussyst, dovedește adînca înrădăcinare a acestui itinerar în legile spirituale ale existenței umane.

Și astfel, după ce timp de două secole s-a îndepărtat din ce în ce mai mult de idealul spiritual și artistic al marelui cantor de la Leipzig, muzica vede iarăși conturîndu-se la orizont acea lumină mai presus de fire care, proslăvită cu atîta fervoare de Bach, îi înconjurase prezența mereu vie cu nimbul eternității. Nu puțini sînt compozitorii care, dacă nu văd, presimt totuși acest orizont dătător de speranțe. Și s-ar îndrepta poate într-acolo cu mult zel dacă nu s-ar afla în mijlocul unui iad de zgomote care tulbură adînc inima și cugetul. De unde provin ele? De la moștenitorii mentalității pe care o ilustra Richard Strauss, de la cei ce n-au mai văzut decît natura exterioară și au încercat s-o redea cît mai exact, adică s-o copieze. Încercau această imitare „bruitistă" a sunetelor și zgomotelor din realitate încă de pe vremea lui Debussy. În 1913 avuseseră loc primele demonstrații publice de muzică a zgomotelor (sau, cum se spune azi, de muzică concretă): era vorba de ceea ce rezulta din lovirea ingenioasă a unor obiecte, orînduite în grupuri care ar fi vrut să le amintească pe cele ale orchestrei. Este cunoscut sarcasmul cu care Debussy a comentat, într-unul din articolele sale, aceste aberații. Muzica europeană trăiește de cîteva decenii sub semnul unei răsturnări a valorilor, pe care Debussy n-ar fi cutezat nici să și-o imagineze, necum să-și închipuie că ea va deveni o realitate generalizată, „muzica viitorului". Iată că progresele tehnice i-au creat compozitorului modern posibilitatea nu numai să imite, dar să reproducă tale quale toate zgomotele pe care le aude în jurul său. Cineva ar putea spune, judecînd după aparențe, că niciodată natura n-a fost mai prezentă în muzică. Dar celui căruia natura n-a încetat să-i sugereze grandiosul mister din adîncurile ei, vacarmul sonor al muzicii concrete și electronice îi vorbește despre cu totul altceva: despre o infranatură infernală, aflată la antipodul acelei

Scanned with OKEN Scanner

sublime supranaturi, pe care orga lui Bach şi Messiaen o face să prindă contururi în faţa sufletului nostru. O infranatură ale cărei manifestări se îngemănează într-un mod pervers cu reacţiile sufleteşti ale unui om căzut în sub-uman, această îngemănare avînd ca rezultantă pe plan artistic un fenomen căruia numai numele de „antimuzică“ i se potriveşte. Cel mai îngrijorător este însă nu atît faptul că asemenea experienţe pot avea loc, cît acela că ele au falsificat adînc sensibilitatea compozitorului: monstruozitatea sonoră a ajuns să-i sune fascinant, iadul îi apare drept rai. De aici provine temerea pe care o avem în ceea ce priveşte capacitatea lui de a înainta spre lumina de la orizont, întrezărită vag chiar şi de către cei mai pervertiţi. Neputinţa lui de a se elibera de sub stăpînirea diabolicului miraj va pricinui desigur încă multe suferinţe muzicii. Dar am văzut, pe de altă parte, ce înşelătoare şi trecătoare sînt victoriile celor ce au acceptat să fie cîntăreţi ai infernului. Cea mai mare parte a muzicii moderne cunoaşte mai ales gloria primelor audiţii, şi extrem de puţin pe aceea a reluărilor. Ceea ce a fost inspirat de neant, în neant se duce. Şi oricît de mare ar fi larma dezlănţuită de ofensiva percuţiilor şi aparaturilor electronice, ea rămîne grotescă şi neputincioasă în faţa acordurilor solemne ale eternului Bach, acorduri prinse din depărtări cosmice şi trimise tot acolo de către om, în semn de infinită gratitudine. Ele vor răsuna mereu ca simbol încurajator al luminii celei adevărate, care nu va înceta să strălucească în întuneric, chiar dacă întunericul n-o vede şi n-o recunoaşte.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul IV

COMPOZITORUL ŞI EROII ETERNI AI SPIRITULUI

1. Mitul lui Orfeu şi sensul său

Ca atîţia alţi eroi mitologici integraţi definitiv conştienţei noastre, Orfeu apare şi el adesea pe buzele europeanului care simte nevoia să sublinieze înrîurirea înălţătoare a unei muzici asupra sufletului: automat, ca termen ideal de comparaţie, îi răsare din amintirile literare figura legendarului cîntăreţ din liră. Cine, într-adevăr, ar putea simboliza mai elocvent puterea binefăcătoare şi transfiguratoare a muzicii ca acest îndrăgit al muzelor: nemulţumindu-se să fie doar îmblînzitor de fiare cu inspiratele sale cînturi, el a coborît chiar în infern — adică în ceea ce vechii greci numeau hades —, unde a înduioşat duhurile şi le-a înduplecat să i-o redea pe Euridice, a cărei moarte îl aruncase într-o deznădăjduită suferinţă. Cam aceasta este imaginea intrată în vocabularul mitologic cotidian. Pe român, povestea lui Orfeu pare să-l atragă, în plus, prin cadrul geografic în care s-ar fi produs moartea eroului: străvechea Tracie, adică probabil pe vreunul din meleagurile locuite astăzi de noi.

N-aş avea de adăugat mai nimic esenţial la această anecdotică şi, din punct de vedere al informaţiei epice asupra lui Orfeu, aş putea spune că în aceste cîteva cuvinte am epuizat ce aveam de spus. A reduce însă un mit la materialul său faptic ar fi ca şi cînd, la un concert, dintr-o simfonie de Beethoven s-ar cînta doar temele; şi-ar putea face cineva o idee despre mesajul compozitorului, care reiese tocmai din lumina şi

Scanned with OKEN Scanner

umbrele aruncate de el, prin dezvoltarea simfonică, asupra acestor teme? Subiectul unui mit nu spune nimic, ba poate să ne pară chiar absurd, cîtă vreme nu facem efortul şi nu devenim capabili să auzim simfonia de sensuri care se cîntă şoptit în adîncurile lui misterioase.

Înainte de toate, este necesară o precizare asupra personalităţii lui Orfeu, pe care ignoranţa progresivă a mentalităţii europene postantice a redus-o la aceea, strict estetică, a cîntăreţului din liră. Talentul muzical a fost subordonat la el unei alte chemări, infinit mai importante, şi anume aceea de călăuzitor spiritual al poporului său. El este acela care, în timpurile prehomerice, a aprins primul făclia spiritului pentru fraţii săi oamenii, învăluiţi de tenebrele unei existenţe sub semnul instinctualităţii sălbatice. A făcut-o în calitate de ceea ce pe atunci se chema „iniţiat", adică discipolul devenit înţelept şi clarvăzător în urma unei lungi ucenicii într-un centru de iniţiere, unde era supus unor încercări pe cît de zguduitoare, pe atît de purificatoare, cea mai importantă dintre ele fiind întîlnirea cu moartea. Rezultatul care — în cazul cînd discipolul rezista moralmente pînă la capăt — încununa aceste încercări, era biruinţa cîştigată asupra naturii inferioare din fiinţă, cu poftele şi spaimele ei specifice, puterea nebănuită cu care se trezea înzestrat prin identificarea cu eul său superior, considerat a fi de esenţă divină. După ce trecuse prin purgatoriul iniţiatic al înţelepţilor Egiptului, tînărul fiu al preotesei lui Apollon se întoarse aşadar pe meleagurile natale ale Traciei, unde încercă să aducă puţină lumină în viaţa celor pe care îi găsi înrobiţi unui monstruos cult, făcut din bestialitate şi orgie. Numele său, primit în urma iniţierii, era de altfel simbolic: provenea din contopirea cuvintelor feniciene aúr (de unde ebraicul aór: lumina) şi rofé (vindecare): celor ce preconizau şi răspîndeau dezastruos remediul, chipurile mîntuitor, al dezlănţuirii instinctuale, el venea să le opună tămăduirea prin lumina emanată de sferele înalte ale fiinţei. Acesta este tîlcul îmblînzirii fiarelor la auzul melodiilor lui: în cei ce se încumetau să-l urmeze pe trudnicul dar sublimul său drum, Orfeu făcea partea animalică să-şi domolească pornirile şi apoi să amuţească. Acesta era de asemenea unul din tîlcurile coborîrii sale sub pămînt, unde cîntul său, smuls din inimă, înmoaie inima împietrită a puterilor infernale, în frunte cu Hades: înţelepciunea înaltă şi pură adusă de Orfeu dezarma spiritele rele şi chiar făcea să răsară în acestea mugurii iubirii; trecînd prin misterul instituit de Orfeu, disci-

Scanned with OKEN Scanner

polul se vedea eliberat de sub influența curenților malefici. *Metamorfozele* lui Ovidiu au transmis imaginea poate cea mai elevată a acestei simbolice întîlniri dintre Orfeu și lumea de dincolo de Styx. Muzica lui Gluck ilustrează cu mare plasticitate dialogul dintre Orfeu și forțele lui Hades care, începînd prin a-l primi ostil, sfîrșesc prin a cădea în extaz.

Pornită din Tracia, inițierea orfică s-a extins asupra întregii Grecii, avînd ca punct de iradiere celebrul templu al lui Apollo de la Delphi. Tot ce e luminozitate solară în spiritul grec așa cum l-am moștenit de la antichitate, în opera lui Orfeu își are izvorul. Interesul marilor artiști ai Europei clasice și romantice pentru figura lui Orfeu este mai mult decît simpatie față de miraculosul cîntăreț. Este sentimentul unei înrudiri spirituale, căci fiecare artist care năzuiește ca prin cîntecele sale să curețe de zgură sufletul uman și să aprindă în el o lumină, este un Orfeu. Supremul omagiu pare să i-l fi adus Rilke, cu cele două cărți de *Sonete lui Orfeu*, unde prezența eternă a marelui inițiat și cîntăreț este evocată cu un autentic simț al sacrului și transcendentului.

Puterea sa magică asupra celorlalți, Orfeu nu și-ar fi putut-o dobîndi dacă nu ar fi primit imboldul hotărîtor al suferinței. Disperarea în care-l aruncă pierderea Euridicei îl face la început să pornească nebun în lume și prin subteranele ei, doar-doar îi va fi dat s-o regăsească. Dar treptat marea suferință își dezvăluie o forță liniștitoare și inspiratoare, pe care nefericitul nu și-o putuse imagina în clipele zdruncinării sale: la flacăra ei care, încetînd să mai fie arzătoare, devine revelatoare, începe să înțeleagă Orfeu rostul înalt al existenței, a cărei sevă — pentru ca să nu fim otrăviți — trebuie sorbită nu din viața pasională a sufletului, ci din cea eterată a spiritului. Înțelepciunea căpătată cu acest dureros preț devine cu prisosință răsplătitoare pentru pierderea sentimentală, și Orfeu ajunge astfel să facă din renunțare sursa unei noi și mult mai profunde fericiri. Imaginea Euridicei se stinge în depărtare ca simbol al pasionalității de care, făcîndu-și inima să sîngereze, eroul reușește a se elibera, ceea ce echivalează cu o a doua naștere; așa a apărut la viață inițiatul străvăzător și izbăvitor al sufletelor. Monteverdi, prin finalul operei sale, a intuit admirabil acest sens al regenerării prin renunțare, cînd ni-l arată pe erou dumnezeește mîngîiat de Apollon — zeul în numele căruia propovăduia, sursă divină a creativității, frumuseții, purității. Voi vorbi mai amănunțit în capitolul următor despre destinul lui Orfeu

Scanned with OKEN Scanner

în muzica europeană a timpurilor moderne; ceea ce se cere însă spus încă de pe acum — ca un cadru general al problemei — este că n-a trecut nici un secol de la *Orfeul* monteverdian, şi cultura europeană, din ce în ce mai ameninţată de superficialitate, interpretă — prin Gluck — mitul lui Orfeu, în bună măsură, după chipul şi asemănarea ei; recăpătînd-o pe Euridice în mod definitiv după coborîrea sa în infern, Orfeu se instalează într-o fericire familială de tip burghez, întristător sugerată de baletul cu care Gluck îşi încheie opera. Punte spre lumea aşa-zisă modernă, muzica lui Gluck întruneşte, contradictoriu, vechea pietate pentru simbolul şi misterul orfic, şi acea atitudine frivolă faţă de marile probleme, pe care afirmarea crescîndă a spiritului burghez o aduce în mentalitatea europeană. Degradarea sublimului mit va progresa de acum înainte vertiginos, exprimînd declinul spiritual al noii societăţi. Cu Jacques Offenbach el devine subiect de operetă: Orfeu coboară în infern pentru a închide gura bîrfitorilor (reprezentaţi de personajul numit Opinia Publică), aceştia pretinzînd că Euridice n-a murit ci doar şi-a părăsit iubitul pentru a fugi după un păstor care nu era altul decît Hades. În această evoluţie de la imaginea iniţiatului la aceea a încornoratului, găsim chintesenţial rezumată tragedia fără glorie trăită de o mare parte a culturii europene prin căderea ei din înălţimile spirituale. Modernii îşi fac un titlu de mîndrie din ceea ce ei numesc „demitizare", adică jumulirea miturilor de aureola sacră care le dă sens şi realitate. Ei nu ştiu, bieţii, că negînd transcendenţa mitului, demonstrează nu pretinsa eroare în care s-ar fi aflat străvechii lui făuritori, ci criza în care se împotmoleşte o cultură cînd nu mai e sensibilă la valorile eterne ale spiritului.

Orice mit are ambiguitatea muzicii. Tălmăcindu-l într-un anume sens, nu putem spune că am epuizat posibilităţile de înţelegere, iar mitul lui Orfeu ilustrează cît se poate de elocvent această pluralitate a conţinutului. Personal sînt convins că vizita eroului în împărăţia umbrelor trebuie pusă în legătură — căci numai astfel îşi lasă întrezărită adevărata semnificaţie — cu rolul esenţial pe care-l juca în vechea iniţiere experienţa morţii: discipolul era supus unor probe care începeau cu spaima în faţa pericolului mortal şi se încheiau cu fenomenul morţii aparente. Trecerea lui Orfeu în lumea de dincolo e metafora prin care ni se sugerează această teribilă încercare iniţiatică, menită ca prin şocul ei să determine uşurarea sufletului de cea mai cumplită dintre temeri, să-l înalţe în cea

Scanned with OKEN Scanner

mai înaltă sferă a libertăţii interioare, să-l înzestreze cu vederea în supra-sensibil. Într-unul din sonetele sale închinate lui Orfeu, Rilke dovedeşte că a înţeles acest sens purificator (catharsis — ziceau grecii) şi eliberator pe care-l are experienţa morţii („doar cel ce-ntre umbre-a-nălţat lira-i cîndva . . .“).

Smulsă din tălmăcirea literală a mitului, Euridice ne revelează şi ea sensuri care, pentru o gîndire neînaripată, rămîn carte cu şapte peceţi. Se impune chiar ca personaj principal şi definitoriu al mitului, în ciuda unei prezenţe materiale aproape episodice. Interpretînd-o — nu chiar fără temei — ca model al superficialităţii feminine, aducătoare de atîtea nefericiri, Gluck a avut în vedere nerăbdarea, gelozia, curiozitatea care o fac să-i ceară imperios lui Orfeu să se uite înapoi, spre ea, deşi consemnul primit de cîntăreţ era să nu privească decît înainte — şi aşa o pierde pentru totdeauna. Există însă în Euridice suficiente elemente în măsură să sugereze o interpretare mai generoasă, şi anume una care vede în ea o încarnare a eternului feminin. Noţiunea aceasta nu mai are nici o legătură cu antagonismul sexelor ci se referă la tot ceea ce în om tinde spre înălţimile neprihănite ale împărăţiei spiritului — sens pe care, primul, Goethe l-a descoperit, încheindu-şi *Faust*-ul prin cuvintele: „Das Ewigweibliche zieht uns hinan“ (etern femininul ne-nalţă-n tării). Astfel înţeleasă, figura Euridicei exprimă partea cea mai nobilă din sinea de care Orfeu se rătăcise şi în a cărei căutare porneşte. Omul doritor să se regăsească şi să se reîntregească — aşa se înfăţişează Orfeu celui ce dă Euridicei un înţeles mai general şi mai nobil. Pentru atingerea acestei ţinte se hotărăşte el să înfrunte încercările care culminează cu experienţa morţii. N-ar fi totuşi lipsită de îndreptăţire nici viziunea care, relevînd în Orfeu o anticipare faustică, explică coborîrea lui la Hades ca pe o încercare de a-şi realiza visul prin mijlocirea unor tratative cu puterile infernale. Nimic însă din ce se poate obţine printr-o asemenea colaborare nu poate avea consistenţă: Orfeu o pierde pe Euridice nu din cauza îndoielilor, cum zice legenda, şi nici pentru că iubita a fost nerăbdătoare, cum spune Gluck — aceasta e doar aparenţa, e pretextul! — ci pentru că nu era în firea lucrurilor ca renaşterea întru spirit să se poată produce prin graţia infernului (respectiv a magiei negre care-l invocă). În poemul său *Orfeu, Euridice, Hermes*, Rilke sesizează pătrunzător inconsistenţa fiinţei restituită de către Hades: era într-adevăr numai o umbră, pe care

Scanned with OKEN Scanner

Orfeu o ia pentru cîteva clipe drept realitate, aşa cum o va lua Faust pe Elena. Iadul nu poate oferi nimic substanţial, toate darurile sale sînt iluzii. I-a fost însă necesară lui Orfeu experienţa dureroasă a acestui eşec pentru a fi îndemnat s-o apuce pe calea numită de cei vechi şi magie albă, care-l va conduce în mod real spre alter-ego-ul său etern: purificarea interioară, deschizătoare de acces spre zona divină a fiinţei sale. Numele ţării unde trăieşte şi propovăduieşte Orfeu atrage cu insistenţă atenţia celor ce ştiu să înţeleagă, asupra acestei semnificaţii. Căci numele de Tracia vine de la fenicianul şi ebraicul *rakia*, care înseamnă tărie, firmament, cer. Strict geografic şi literal, Orfeu a fost şi el — spre naiva noastră mîndrie — un locuitor al acestor meleaguri. Înţeles însă dintr-o perspectivă mai înaltă, eroul pare să ne spună: „Împărăţia mea nu e din lumea aceasta". Faptul că Orfeu moare în această Tracie spirituală e suprem simbolic: prin el ne este indicată cauza morţii sale şi totodată ni se sugerează trecerea lui în veşnicie.

Dar cum moare Orfeu? Aşa cum trebuia să moară un cavaler al spiritului, asvîrlindu-şi adică trupul pradă flăcării care-l strălumina din lăuntru. După o îndelungă operă de zidire sufletească printre ai săi, Orfeu ajunge să înţeleagă şi să accepte adevărul cel mai greu de înţeles şi de acceptat: acela că opera sa nu va putea avea ecou durabil decît pecetluită cu jertfa sa de sînge. Cu toate că puterile pe care le dobîndise îi îngăduiau să se sustragă oricînd ameninţărilor materiale, el hotărăşte să nu facă uz de aceste puteri, ci să se lase sfîrtecat de bacantele care slujeau odiosului cult detronat de el. Şi Orfeu înfruntă cu linişte senină — şi din nou prevestitor! — această îngrozitoare moarte, prin care îndemnul său putea să irumpă dincolo de timp. Sublimele reverberaţii ale acestei jertfiri de sine aveau să fie însă interceptate abia de către romantici — mai însetaţi de transcendenţă decît toţi înaintaşii lor, pentru că evoluţia vieţii îi îndepărta necontenit şi îngrijorător de ea. Văzînd în Orfeu strămoşul şi simbolul propriei lor năzuinţe de a face spiritul să pogoare salvator printre oameni („Veni creator spiritus" — îşi începe Mahler cea de a opta simfonie), îi vor evoca figura cu extatică dragoste. La această nostalgică solidarizare cu îndepărtatul profet mă face să meditez *Orfeul* lisztian.

Scanned with OKEN Scanner

2. Monteverdi şi Gluck în faţa lui Orfeu

Aşadar pierzîndu-şi soţia, pe Euridice, Orfeu trăieşte o durere datorită căreia iau naştere cele mai tulburătoare cîntece ale sale. Atît de tulburătoare, încît ele înduioşează puterile Infernului care îi îngăduie fiinţei dispărute reîntoarcerea în viaţă. Mitul antic este, desigur, un simbol al cărui sens constă în fecunditatea suferinţei pentru inspiraţia artistului şi, totodată, în puterea artei de a îmblînzi sufletele.

Inspirîndu-se din acest mit, la începutul secolului al XVII-lea, Claudio Monteverdi, primul mare compozitor de operă, îi adăugase o semnificaţie în plus. Recăpătînd-o pe Euridice, Orfeu o pierde din nou şi definitiv din cauza neputinţei de a respecta un anumit consemn dat de zei. Orfeu nu va dispera, căci găseşte consolare şi îmbărbătare în arta sa. La sfîrşitul operei lui Monteverdi îşi face apariţia Apollo, întruchipînd poezia, care-l îndeamnă pe erou să-şi spună suferinţa în cîntece, uşurîndu-şi astfel sufletul de povară şi găsind o raţiune superioară de existenţă. Era o rezolvare ce se armoniza cu premisa oferită de mitul antic. Dacă suferinţa, şi numai ea, este cea care îl propulsează pe creator spre culmile inspiraţiei, acesta trebuie să beneficieze însă de balsamul care va închide rănile sufleteşti, şi acest balsam va fi însăşi arta pe care o va naşte în dureri. Cu un asemenea deznodămînt, opera lui Monteverdi se ridica la o mare înălţime filosofică şi căpăta un nimb de luminos tragism. Ţintă supremă a dramaturgiei lui Orfeu, ideea de dominare şi transfigurare a suferinţei îşi răsfrînge dulcea ei lumină peste întreaga muzică a operei. Eroul nu lasă să răzbată în cîntecele sale nimic din violenţa durerii pe care o simte, expresia sentimentului său păstrînd o ţinută demnă, acea seninătate pe care n-o pot avea decît marile nefericiri.

Reluînd după un secol mitul lui Orfeu, Gluck îl priveşte din altă perspectivă, din perspectiva acelei noi viziuni pe care o aducea — dramatică, veridică, vehementă. În dezacord cu estetica preclasică a dominării şi purificării pasiunilor, Gluck preconiza înfăţişarea acestora în toată violenţa lor chinuitoare. Acea violenţă pe care o seamă de contemporani iluştri ai lui Gluck — bunăoară La Harpe, Marmontel — aveau s-o condamne ca pe o grosolană încălcare a frumuseţii şi bunului gust. Acea violenţă care avea să-i displacă lui Debussy: într-o celebră scrisoare, „Către cavalerul Gluck", el reproşează compozitorului pseudopatetis-

Scanned with OKEN Scanner

mul şi grandilocvenţa, care ar fi dăunat nobilei tradiţii a artei franceze, caracterizată prin discreţie şi intimitate, semn al autenticei profunzimi sufleteşti. Cred că învinuirile aduse lui Gluck, atît de contemporani cît şi de urmaşi, nu aveau temei. Auditorului contemporan, al cărui auz a fost torturat de atîtea vacarme sonore, de exasperanta declamaţie a operelor wagneriene şi postwagneriene, melodiile puse de Gluck pe buzele lui Orfeu îi apar ca o expresie sinceră şi pasionată a durerii. Ca o expresie suficient de acută pentru ca în ea să poată întrezări răsăritul romantismului, dar încă suficient de decentă pentru a nu intra în conflict cu normele esteticii clasice.

Amplificînd atmosfera creată prin această îndelungă tînguire, întîlnirea lui Orfeu cu spiritele Infernului dă acţiunii un puternic relief dramatic: nefericitul imploră, furiile şi umbrele refuză, iar aprigul lor dialog creşte pînă în punctul în care neîndurarea nu mai poate rezista apelului înduioşător al suferinţei umane.

Pasională şi dramatică, opera lui Gluck închide totuşi o stranie contradicţie care diminuează considerabil efectul acestor impresionante momente şi le îngustează semnificaţia. Aştepţi o rezolvare la înălţimea acestui patetism, nădăjduieşti într-o continuă sporire a tensiunii artistice. Simţi că acest „Wagner al epocii sale“ (B. Shaw) dispunea de toate condiţiile subiective pentru a-l anunţa, profetic, pe Lohengrin, eroul care, dezamăgit de curiozităţile şi insistenţele nedemne ale soţiei sale, se retrage în imperiul paradisiac dar ascetic al Graalului, în lumea singurătăţii şi spiritului. Orfeu a primit-o pe Euridice, dar cu condiţia de a nu o privi la ieşirea din Infern. Nerăbdătoare şi nestăpînită, Euridice, în loc să-l urmeze cu încredere pe cel ce venise s-o salveze, îi face o întreagă scenă: „Nu mă mai iubeşti! Infidelule! Eşti crud!“ etc., etc. — ceea ce-l face pe Orfeu să-şi piardă cumpătul şi să satisfacă sîcîitoarea curiozitate a soţiei, pentru ca astfel s-o piardă din nou. Dramatismul acestei scene îl anticipă pe acela al scenei în care Elsa, uitînd de propriu-i legămînt, îl someză pe Lohengrin să-i spună cine este şi de unde vine, curiozitate pe care avea s-o plătească prin pierderea acestui minunat om, nemeritat de ea.

Din păcate anticiparea se limitează la atît, iar Gluck, în loc să-şi continue ascensiunea spre o culme a spiritualităţii, cît de cît la nivelul celei atinsă de Monteverdi, eşuează într-un facil happy-end. Un ascul-

Scanned with OKEN Scanner

tător mai perspicace îl poate presimți încă din actul al II-lea, cînd încep să-și facă apariția o seamă de divertismente coregrafice: furiile, de pildă, îl primesc pe Orfeu dansînd (deoarece însă baletul lor putea fi prezentat și înțeles ca o horă drăcească, el nu este chiar atît de supărător). Divertismentele își intensifică însă apariția pe măsură ce acțiunea înaintează, exprimînd incontestabil dorința compozitorului de a fi nu numai veridic, tragic, pasionat, dar și agreabil mentalității salonarde a vremii. Și această dorință crește pînă la a impune compozitorului sensul rezolvării dramaturgice. Orfeu o recapătă din nou pe Euridice și se vede, în fine, fericit. Probabil cu inspirația epuizată, compozitorul își va încheia așadar opera într-un fel diametral opus finalului monteverdian; predecesorul său îndepărtat făcea apoteoza poeziei care purifică și consolează. Gluck o face pe aceea a menajului fericit. Dacă un asemenea deznodămînt lasă un semn de întrebare în legătură cu viitoarea inspirație a lui Orfeu, este indiscutabil că el a fost foarte stimulator pentru cea a lui Gluck, căci în finalul operei el permite să izbucnească nestînjenită dorința de a fi pe placul saloanelor și își încheie lucrarea cu o grandioasă ghirlandă de divertismente: aristocrația Parisului salută grațios pe cei doi eroi întorși din Infern.

Se prea poate ca Gluck să nu fi fost de acord în forul său intim cu aceste concesii. Dar cum el era un venetic la Paris, toți adversarii săi făcînd caz zgomotos de originea sa vieneză, nu este exclus ca îndrăzneala sa de anticipator al reformei wagneriene să fi fost inhibată de complexul străinului intrus. Acest complex se poate întrezări cu multă ușurință dacă citim articolul pomenit al lui Debussy, pătruns de indignare șovină față de cel care, chipurile, ar fi introdus în cultura franceză un curent străin spiritului național. Trebuia să vină un om de dîrzenia lui Wagner pentru a opune pretențiilor mondene ale publicului parizian un veto categoric. Cînd după un secol Wagner a prezentat la Paris *Tannhäuser*, i s-a cerut cu insistență să introducă în actul al II-lea un balet prin care și-ar fi asigurat succesul. Wagner a respins cu încăpățînare ceea ce Gluck acceptase cu ușurință. E adevărat, publicul nu l-a iertat: vacarmul stîrnit de premiera lui *Tannhäuser* sub bagheta autorului a fost unul din cele mai răsunătoare scandaluri din istoria muzicii. Intransigența lui Wagner a căpătat însă aprobarea

Scanned with OKEN Scanner

mult mai importantă a istoriei, şi ce bine ar fi fost dacă am fi putut admira aceeaşi intransigenţă la cel care i-a fost precursor...

3. Mitul şi complexul oedipian

Secolul al XX-lea a reluat multe din miturile vechilor elini cu intenţia de a le interpreta conform înţelegerii şi aspiraţiilor sale, pentru a le insufla astfel o nouă viaţă. Ducînd cîteodată la autentice creaţii înnoitoare, această preocupare s-a arătat însă prea adeseori izvorîtă din impulsuri nevrednice de grandioasa inspiraţie originară. Printre aceste nereuşite, şi încercarea de a introduce problematica lui Oedip în gîndirea şi terminologia psihiatriei sub forma aşa-numitului „complex oedipian" (încercare de provenienţă freudiană). Apariţia oricăror elemente ostile sau impure în atitudinea copiilor faţă de părinţi este pusă pe seama acestui complex oedipian, în amintirea paricidului şi incestului pe care eroul mitologic, împotriva voinţei sale, trebuise să le săptuiască. Că asemenea fenomene se pot curent produce, nimeni n-o va tăgădui, dar de ce să se arunce o umbră asupra tulburătorului mit antic prin legarea lui de cea mai scabroasă psihopatologie? Este vinovat Sofocles că noi, modernii, nu mai sîntem în stare să înţelegem simbolurile şi că, urmăriţi de obsesia demitizării — semn de penibilă sărăcire a sufletului —, profanăm şi trivializăm tot ce poartă o aureolă sacră în istoria spiritului uman? Căci a reţine din drama lui Oedip şi a sublinia atît de îngroşat faptul că şi-a ucis tatăl şi a devenit soţ mamei sale, înseamnă a scăpa esenţialul, a rămîne opac la filosofia ascunsă în străvechea legendă, a substitui marilor şi eternelor ei probleme, problemele minore şi particulare ale unei societăţi în criză. „Complexul oedipian" sub semnul căruia se discută azi în lumea „cultă" despre Oedip, falsifică grav ideea fundamentală a mitului şi semnificaţia lui universal-umană.

Nici vorbă ca duşmănia şi ceea ce Freud numeşte „libido" să fi stat în centrul concepţiei antice: acestea sînt proecţiunea psihanalizei, o aşa-zisă ştiinţă a cărei modă durează de cîteva decenii şi care se străduie să descopere tuturor gîndurilor şi actelor omeneşti substrate tene-

Scanned with OKEN Scanner

broase, ţinînd mai ales de pornirile erotice, şi cu deosebire de cele refulate. Majoritatea cercetătorilor moderni ai sufletului aproape că nu-şi mai pot concepe altfel misiunea decît ca pe o datorie de a scoate la iveală din om smîrcuri puturoase, considerate de ei a fi stratul cel mai abisal al psihicului, sursa întregii vieţi sufleteşti şi spirituale. Problema mitului oedipian este însă diametral opusă: ea exprimă efortul uriaş al insului de a descoperi în străfundurile sale zona de lumină, căci fenomenul uman din lumină vine şi numai prin aspiraţia spre ea poate fi superior explicat. Altfel înţeles, omul se va dovedi mai înrudit cu lumea animalică a instinctelor decît cu cea transcendentală a spiritului. Nenorocirea unei asemenea interpretări constă nu atît în denaturarea realităţii, cît în influenţa funestă pe care o are pe plan social: bătuţi la cap cu această idee fixă că pornirile biologice inavuabile se află la rădăcina întregii noastre existenţe, inclusiv a formelor ei celor mai sublimate, oamenii încep să gîndească şi să acţioneze conform acestei întunecate concepţii, înstrăinîndu-se tragic de nobila lor esenţă. Ei ajung să se considere produse ale instinctualităţii, e drept, produse superioare, înzestrate cu raţiune, dar care raţiune e mereu terorizată de acest fond originar mlăştinos şi pestilenţial, unde mişună tot felul de monştri şi fantome. Se pierde astfel tot mai mult conştiinţa străvechiului adevăr, care strălucea puternic pe vremurile cînd oamenii nu se sufocau de atîta ştiinţă, şi anume că la început a fost Logosul, adică lumina lumii...

Nu numai că Oedip nu ilustrează atotputernicia subconştientului sau inconştientului, încărcat de porniri inferioare, dar el este, în istoria spiritului european, prima licărire a conştienţei superioare de sine. Prin el îşi face apariţia sentimentul interior al eului, adică perceperea eului ca pe o realitate de sine stătătoare, mai esenţială omului decît trupul, gîndurile şi pasiunile sale, o realitate indestructibilă şi eternă pe care nici o calamitate a soartei n-o poate anihila. Devenit conştient de eul său, omul capătă o forţă zeiască, cele mai monstruoase comploturi dezlănţuite împotriva lui spărgîndu-se jalnic de acest granitic meterez, chiar dacă firava lui haină trupească a trebuit să fie sacrificată. Convingerea, nemaiîntîlnită pînă atunci, că prin conştienţa spirituală de sine omul e invincibil şi fixat în eternitate — această convingere i-a dat lui Oedip puterea să înfrunte Sfinxul aruncîndu-i nimicitor

Scanned with OKEN Scanner

exclamaţia (căreia Enescu i-a dat o atît de zguduitoare expresie muzicală): Omul e mai tare decît destinul! Era o cucerire grandioasă a fiinţei umane această revelare a realităţii spirituale din ea, realitate prin care i se atestă unicitatea, regalitatea divină în univers; dar ea marca şi începutul unui lanţ nesfîrşit de nefericiri, căci prin trezirea eului, omul începea să cunoască suferinţe cu care nu se mai întîlnise — suferinţa de a se întreba şi a nu afla, suferinţa de a-şi vedea sensibilitatea sporindu-i ameninţător, suferinţa de a se descoperi singur, şi cîte altele... La ele, la aceste nefericiri, se gîndeşte Sfinxul cînd, agonizînd, îi prooroceşte un viitor sumbru victoriosului Oedip.

Cît despre Sfinx, el simbolizează acea inconştienţă, nu prea departe de starea animalică, în care se afla omul preoedipian, omul în care Orfeu se străduise să aprindă făclia spiritului, a conştiinţei de sine (făclie ce de abia acum, cu Oedip, începe să ardă cu strălucire). Mulţimea simte nevoia să fie eliberată de o asemenea existenţă pe care, graţie unei treptate sensibilizări spirituale, o simte ca tot mai insuportabilă; n-are însă curajul s-o facă şi nu ştie cum s-o facă. Apariţia lui Oedip era aceea a iniţiatului cu puteri necunoscute celor cărora spiritul nu li s-a dezvăluit. El venea ca mesager nobil al acelei luminoase forţe cosmice care sălăşluieşte în sufletele tuturor, dar de care oamenii încă nu-şi dăduseră seama. Ca şi Orfeu, pentru a le arăta calea el nu a pregetat în faţa necesităţii de a se aduce pe sine jertfă. Monstrul care înghite această jertfă, noul Sfinx, este obscuritatea agresivă a sufletului neintrat încă în lumina conştiinţei de sine: ea, această obscuritate, este cea care-i împiedică pe tebani să înţeleagă ce însemna Oedip pentru ei şi îi face să-l gonească pe cel ce le era binefăcător; ea îi ţine învălmăşiţi într-o turmă a ignoranţei pline de răutate, din care însă prinde a se detaşa, promiţător, insul trezit şi netemător de furia mulţimii. Antigona — care îşi urmează tatăl, iar mai tîrziu îl va înfrunta pe Creon, neezitînd să încalce legile cetăţii cînd conştiinţa i-o porunceşte — este una din primele flori anunţătoare ale primăverii omului ce se descoperă ca spirit.

Numai ca o sublimă iniţiere în înţelegerea raţiunii de a exista poate fi interpretată teribila scenă a automutilării lui Oedip. Faptul că îşi scoate ochii în văzul tuturor şi că acceptă, din acest moment, să înceapă o nouă existenţă, de privaţiuni, suferinţă şi umilinţe, el, învingătorul

Scanned with OKEN Scanner

Sfinxului şi regele Tebei, — acest fapt trebuie să fie, pentru cei ce ştiu să înţeleagă, şcoala cutremurătoare a supremei înţelepciuni. Ce vrea să spună Oedip prin cumplitul său gest? Ceea ce găsim aşa de pregnant subliniat atît în *Oedipul* enescian, unde, înainte de a-şi zdrobi ochii, eroul exclamă ca în faţa unei revelaţii: „Acum văd, acum văd...", cît şi în cel stravinskian unde, în acelaşi moment, se rostesc pe ton extatic cuvintele: „Lux facta est" (S-a făcut lumină). Şi anume: pentru a dobîndi conştiinţa de sine prin care îşi poate înnobila condiţia, omul trebuie să-şi îndrepte privirile spre lăuntrul său şi să descopere acolo zona de lumină, ascunsă în subteranele necercetate ale eului (şi de unde el, Oedip, îşi trăsese forţa necesară răpunerii acelei instinctualităţi oarbe simbolizate de Sfinx). Infinit mai importantă decît lumina ochilor este această lumină interioară pe care omul poate ajunge s-o vadă dacă-şi dezvoltă vederea spirituală. Impunîndu-şi să nu mai vadă cele ce se petrec în juru-i, Oedip duce pînă la ultima şi cea mai înfricoşătoare expresie adevărul de care vrea să-i facă conştienţi pe oameni, şi anume: să nu ezite a elimina fără cruţare din raza privirii lor tot ce i-ar putea împiedica să-şi scruteze adîncimile şi depărtările interioare, să ştie a închide ochii şi a se lăsa cuprinşi de întunericul din afară, pentru ca să poată vedea aprinzîndu-se lumina din străfunduri. Din perspectiva cumplitei experienţe oedipiene, încep să-şi dezvăluie tăinuitul lor tîlc şi celebrele cuvinte, atît de stranii: „Spre judecată am venit în lumea aceasta, ca cei care nu văd să vadă, iar cei care văd să fie orbi". Cu orbirea eroului, ajungem astfel în punctul de la care se declanşase drama, dar pe un plan mult mai înalt. Destinul îi fusese prezis, de la naştere, tot de către un orb, Thiresias, cel care, neputînd vedea cele ce se petreceau în preajma lui, putea însă desluşi cele ce se petreceau în depărtările spaţiului şi timpului. Adevărata, marea prezicere a lui Thiresias nu era că fiul lui Laios şi Iocastei va ajunge ucigaş de tată şi incestuos, ci că, prin suferinţele generate de aceste fapte, va cuceri o putere asemănătoare cu a lui, aceea de văzător cu spiritul. Thiresias îi proorocea un destin grandios, dar acest lucru nu putea fi sesizat de către cei ce aveau doar înţelegerea exterioară, fizică a vederii, şi nici Oedip n-a intuit grandoarea destinului său decît cu puţin înainte de a muri. Sosit, după chinuitoare rătăciri, la curtea regelui Tezeu, el este acum, la rîndul său, în măsură să împărtăşească celor ce-l primesc, mari taine. Pentru

Scanned with OKEN Scanner

aceştia el este ceea ce fusese la vremea sa Thiresias: prooroceşte, arată calea. Cel mai preţios dar pe care li-l oferă este însă permanenţa prezenţei sale, simbolizată prin trupul său, care va trebui să fie înmormîntat în zidul cetăţii pentru a aduce acesteia invincibilitate. Ceea ce vrea să însemne: cîtă vreme veţi păstra îndemnul meu sădit în cuget, veţi fi de neînvins.

Privirea spre interior este însă numai o latură a mesajului iniţiatic oedipian. Ea nu poate fi just înţeleasă decît în asociere cu acea viaţă de totală renunţare căreia Oedip, regele, hotărăşte a i se dărui din clipa automutilării sale. Intrarea lui în întuneric este inseparabilă de voinţa absolutei smeriri şi mortificări (ceea ce vechii greci numeau chenoză). Căderea din rang şi lepădarea de orice avantaj sînt de altfel prin ele însele mijloace de acces spre o înţelegere superioară a vieţii şi a oamenilor. Izgonirea lui de către tebani este doar pentru cei ce nu ştiu să vadă, o pedeapsă şi un rău; în realitate, odată cu dureroasa pribegie a regelui orb, alungat cu cruzime de cei pe care cîndva îi salvase, începe renaşterea lui, renaşterea care ni-l va da pe Oedip cel de la Colona, transfigurat, victorios peste mizeria trupului său, intrat în posesia puterii de a descifra misterele lucrurilor şi scrierea nevăzută a destinului. Cel ce se smereşte, acela înălţat va fi, iar cei de pe urmă vor fi cei dintîi — aceasta era lecţia dată celor ce-l condamnaseră, de către acest frate străvechi al nostru, primul Om în înţelesul modern al cuvîntului (căruia foarte curînd Socrate îi va da şi întemeiere filosofică) cel care, tocmai pentru că a descoperit în sine o măreţie necunoscută înaintaşilor, a acceptat cu umilinţă să fie torturat fără vină.

Încercarea psihologiei moderne, mai ales în ipostaza ei freudiană, de a face din mitul lui Oedip temeiul unei explicări tenebroase şi scabroase a omului, e construită aşadar pe mistificarea acestui mit (o mistificare care, desigur, nu provine dintr-o voinţă expresă de a falsifica sensurile, ci din neputinţa modernilor de a privi altfel decît prin lentilele încețoşate ale acestei tulburi epoci). Mesajul oedipian ne atrage atenţia asupra unei realităţi antagonice celei preconizate de psihanalişti: la rădăcina fiinţei umane se găseşte nu instinctul întunecat, ci lumina spiritului, şi *aceasta* — iar nu tot felul de porniri bestiale refulate — trebuie detectată şi scoasă la suprafaţă, pentru ca omul atît de bolnav al veacului nostru să se poată însănătoşi radical. „Fie, mi

Scanned with OKEN Scanner

se va spune, dar cum rămîne cu paricidul şi incestul? Acestea sînt fapte incontestabile şi, oricît te-ai strădui dumneata să-l scoţi pe erou basma curată, ele nu pot să nu umbrească puritatea mesajului oedipian!" Ei bine, aş răspunde, erorile modernilor provin tocmai din faptul că ei au pierdut deprinderea şi priceperea de a descifra tîlcul faptelor, mai ales al unora atît de ieşite din comun, pe care autorii vechi le ofereau nu pentru a fi înţelese *ad litteram*, ci pentru ca, în dosul lor, mintea scrutătoare şi iniţiată să descopere realităţi spirituale de cel mai înalt ordin. Paricidul şi incestul au fost piatra de poticnire pentru exegeza modernă, aproape nici unuia dintre cercetători netrecîndu-i prin cap că ele ar putea fi simboluri. Uciderea lui Laios este anihilarea eului inferior cu limitele, impurităţile şi patimile lui: condiţie sine qua non a reuşitei în ascensiunea spirituală, aşa cum era ea concepută în marile centre de iniţiere de la Delfi şi Eleusis. Să ne gîndim numai ce fel de tată era cel pe care-l ucide Oedip; nu poruncise el ca pruncul să fie azvîrlit în prăpastie? Oedip scapă, prin miracol, şi răpune el pe cel care-i plănuise moartea (manifestările eului inferior reprezentînd totdeauna o primejdie de moarte pentru viaţa spiritului). Cît despre faptul că Oedip devine soţ al mamei sale, e straniu că el scandalizează tocmai o societate în care promiscuitatea face ravagii. Psihologia de tip freudian interpretează incestul ca incest, deoarece se vede prin el demascată, şi atunci, cuprinsă de ipocrită pudoare, îşi acoperă goliciunea cu vălul „ştiinţific" al psihanalizei. Pentru cei vechi însă, cu mai puţine complexe şi mai puţin refulaţi, însoţirea lui Oedip cu Iocasta era o metaforă care trebuia să conducă înţelegerea spre un profund adevăr: acela al unirii spiritului eliberat de cătuşele eului inferior cu ceva ce depăşeşte individul, acest „ceva" fiind închipuit de strămoşii noştri elini ca o forţă spirituală cosmică. Şi este bine ştiut că în mitologia greacă, şi a altor popoare, ca bunăoară cel indian, această forţă era imaginată ca o mamă (simbol care apare pînă şi în denumirea dată zeiţei purtătoare de grijă pentru tot ce vieţuieşte pe pămînt: Demeter — de la „meter", mamă). Cît despre căsătorie ca simbol al unei asemenea contopiri, ea nici nu e măcar o creaţie a mitologiei eline: apăruse în imaginaţia popoarelor cel puţin din vremurile cînd fusese plăsmuită „Cîntarea cîntărilor". Iată ce însemna pentru antichitate paricidul şi incestul

Scanned with OKEN Scanner

de care s-au poticnit psihanaliştii moderni. De la ceea ce au văzut ei în Oedip pînă la ceea ce realmente semnifică mitul acestuia, e de fapt distanţa dintre cultura cu privirile îndreptate spre cerul valorilor pure şi eterne, şi cultura căzută în iadul instinctualităţii furioase, atotstăpînitoare. De ce a fost însă nevoie ca asemenea idei să fie sugerate atît de ocolit şi derutant? Nu s-a restrîns astfel considerabil sfera celor care s-ar putea împărtăşi din ele? Fără îndoială că da. Însă străbunii noştri îndepărtaţi nici nu doreau să fie înţeleşi dintr-o dată şi de toţi, ci numai de aceia, care, printr-o neostenită muncă asupra lor înşişi, deveneau vrednici de ele, capabili să le primească cu pioşenie şi să şi le însuşească organic. Ar fi echivalat pentru ei cu o profanare a misterelor sacre, să arunce aceste mărgăritare înaintea unora care şi-ar fi putut bate joc de ele. Pe atunci arta era concepută sub semnul secretului iniţiatic, iar marii tragici puteau foarte bine să spună şi ei puţinilor care îi înţelegeau cu adevărat, devenindu-le astfel ucenici spirituali: „Vouă v-a fost dat să cunoaşteţi tainele împărăţiei, dar celorlalţi li se vorbeşte în pilde ca, măcar că văd, să nu vadă, şi măcar că aud, să nu înţeleagă".

4. Enescu şi Stravinski în faţa lui Oedip

Prin urmare, deşi comportînd personaje şi fapte legate de viaţa şi mentalitatea străvechii Elade, tragedia lui Oedip poartă în ea semnificaţii de o tulburătoare permanenţă umană. Dincolo de sfinx, incest şi paricid, sau mai bine zis prin mijlocirea lor, ni se dezvăluie o profundă şi mereu actuală filosofie. Este o meditaţie îndurerată dar plină de bărbăţie asupra dramei pe care o trăieşte cel ce vede unicul ţel al existenţei sale în descoperirea şi afirmarea răspicată a adevărului. Perseverenţa neabătută cu care el se îndreaptă spre acest ţel, este expresia unei clarviziuni geniale şi a unei voinţe titanice. Ascensiunea sa spre culmile cunoaşterii declanşează însă coaliţia mediocrităţii, invidiei, calomniei care se năpustesc asupră-i. Unei ofensive atît de năpraznice el nu-i poate ţine piept, dar prin rezistenţa sa morală, nici o clipă şovăitoare, se ridică deasupra detractorilor săi. Cel ce se dăruie cunoaşterii

Scanned with OKEN Scanner

soarbe din această identificare forțe supra-omenești. Nici zdrobirea fizică, nici compromiterea socială nu izbutesc să îngenunche demnitatea sa de om. Peste toate calamitățile ce se abat asupra lui, înțeleptul erou se înalță victorios. Oricît de mutilat, chipul îi este transfigurat de acea strălucitoare lumină pe care o iradiază forța prometeică din sufletul său. Mitul oedipian este așadar un imn închinat vitejiei sufletești a omului dominat de pasiunea căutării adevărului.

Asemenea jertfe eroice, veacul nostru brăzdat de atîtea conflicte sociale a cunoscut poate într-o măsură mai mare decît contemporanii lui Sofocle. Tragicul grec a fost martorul prăbușirii lui Pericle și al nobilului stoicism cu care acest mare om a înfruntat destinul, dar oamenii veacului al XX-lea au văzut în jurul lor nenumărate cazuri de o asemenea esență morală. Credința în adevăr, în puritatea țelului, în izbînda cauzei drepte a dat putere atîtor demni contemporani ai noștri să întîmpine cu fruntea sus tortura, dezonoarea publică, moartea. Aș putea spune că marile zguduiri ale epocii contemporane au cerut și cer fiecărei conștiințe cinstite, o doză de abnegație eroică, absolut necesară înfruntării acelor forțe care vor să abată omul de pe drumul demnității, împingîndu-l spre compromisuri degradante. Nu este întîmplător că doi mari muzicieni ai timpului nostru, Stravinski și Enescu, au abordat în creația lor motivul oedipian, primul în opera-oratoriu *Oedipus Rex* (1927), celălalt în tragedia lirică *Oedip* (1932). Ei au făcut-o, fără îndoială, sub impulsul unor necesități spirituale ale epocii lor.

Inspirîndu-se din tragedia lui Oedip, cei doi compozitori n-au înțeles-o însă în același fel: fiecare din ei a interpretat-o dintr-o anumită perspectivă estetică. Deosebirea de concepție este atît de profundă, încît cele două opere ne apar ca exprimînd două linii fundamentale și antagonice în dezvoltarea gîndirii muzicale a veacului al XX-lea. Confruntînd *Oedip*-ul stravinskian cu *Oedip*-ul enescian ne vom strădui de aceea să folosim analiza comparativă pentru a pune în lumină aceste două atitudini față de contemporaneitate, față de om, față de muzică.

★

Diferențierea începe chiar din momentul soluționării și reorganizării materialului uman și artistic pe care-l ofereau tragediile lui Sofocle. Ajutat de Jean Cocteau, Stravinski își construiește opera-oratoriu pe

Scanned with OKEN Scanner

scenele celor cîtorva dramatice confruntări care-l împing pe Oedip la aflarea crimei ce făptuise împotriva voinței lui. Corul de implorare al poporului bîntuit de ciumă, mesajul transmis de Oracol prin Creon, cuvîntul acuzator rostit de către Thiresias, încercarea Jocastei de a liniști spiritele, apariția solului din Corint, interogarea bătrînului păstor, certitudinea finală a crimelor săvîrșite de Oedip, moartea Jocastei și alungarea eroului din cetate — iată momentele principale ale operei stravinskiene. Cum fiecare episod se leagă intim de cel următor, determinîndu-l, acțiunea muzicală a lucrării este foarte strînsă, iar ingeniozitatea dramaturgică a autorului reușește s-o facă pe alocuri chiar captivantă.

Spre deosebire de Stravinski, care s-a limitat în mod riguros la faptele din *Oedip-rege* al lui Sofocle, Enescu, secondat de libretistul său Edmond Fleg, a urmărit să cuprindă în opera sa întreaga problematică oedipiană — pornind de la cea sugerată în *Cei șapte contra Tebei* a lui Eschil și ajungînd pînă la *Oedip la Colona*, scrisă de Sofocle în ultimii ani ai vieții sale. Ceea ce la Stravinski alcătuia subiectul întregii opere, este la Enescu subiectul unui singur act — e drept cel culminant, actul al III-lea. Dezlănțuirea neliniștii și durerii din acest act este prezentată printr-o serie de etape care ne înfățișează împlinirea implacabilă a proorocirilor fatale. În actul I asistăm la botezul lui Oedip, la prevestirea funestă a crimelor pe care el le va săvîrși și la hotărîrea părinților săi de a azvîrli pruncul în prăpastia Chitheronului. Cele trei tablouri ale actului următor ni-l arată pe Oedip la Corint în palatul părinților săi adoptivi, Polib și Meropa, torturat de gîndul paricidului și incestului ce-i fuseseră prevestite; apoi, în chip de pribeag la o răscruce de drum unde, obligat să se apere, ucide un bătrîn care nu era altul decît tatăl său real, regele Laios, și în sfîrșit la porțile Tebei, ca învingător al Sfinxului și proclamat rege de popor care, în semn de recunoștință, îi dă ca soție pe propria sa mamă, Jocasta. Urmează apoi actul revelațiilor fatale, în mare analog operei stravinskiene, cu singura deosebire că la Enescu se dă mai multă amploare desperării lui Oedip. Ultimul act ni-l arată pe Oedip la Colona, îmbătrînit, ajuns la limita puterilor sale fizice, dar în același timp la apogeul forței morale, căci destinul i-a putut frînge doar trupul, nu și conștiința, întotdeauna liberă, întotdeauna demnă.

Scanned with OKEN Scanner

Opera lui Enescu trasează curba unei existenţe complete, de la primele licăriri ale vieţii pînă la ultima ei pîlpîire. O asemenea concepţie implica un efort de concentrare dramatică mult mai mare decît cel cerut de concepţia stravinskiană, care îşi fixa atenţia asupra culminaţiei tragice a vieţii eroului. Nu încerci nici o clipă impresia aglomerării episoadelor, cu toate că în opera lui Enescu sînt contopite două tragedii ale lui Sofocle: *Oedip rege* şi *Oedip la Colona*. Libretistul şi compozitorul au reţinut doar elementele esenţiale şi le-au înlănţuit după o logică menită a pune în lumină grandoarea umană a lui Oedip. Aici se află izvorul unităţii dramaturgice a operei enesciene.

★

Ceea ce pare să-l fi preocupat cu precădere pe Stravinski este creionarea sugestivă a fazelor acţiunii, pe care s-a străduit să o învăluie într-o atmosferă de gravitate antică. Caracterul dominant al muzicii sale este acela al unei evocări epice.

Şi Enescu a fost preocupat de realizarea unei maxime tensiuni dramatice. „Fără patos, fără repetări, fără discursuri inutile, acţiunea trebuie să se lege repede" — spunea compozitorul în memoriile sale, dar călăuzitoare a fost pentru el intenţia de a transmite un sens filosofic. Toate peripeţiile lui Oedip poartă amprenta pateticelor căutări ale conştiinţei acestuia. *Oedip*-ul enescian este conceput pe planul unei drame filosofice şi psihologice. Această concepţie se oglindeşte în primul rînd în textul operei, impregnat cu reflexii asupra vieţii, şi apoi în fraza muzicală însăşi, sinuoasă ca şi meandrele trăirilor noastre, densă şi crispată ca un gînd străbătut de fiorul marilor nelinişti ale conştiinţei.

Se pare că acest gen de preocupări nu l-a atras pe Stravinski. Optînd pentru o versiune latină a textului, el nu a acordat prea mare importanţă mesajului de idei şi largii lui inteligibilităţi. Enescu gîndea altfel: „Ascultătorul trebuie să înţeleagă textul. Convingerea mea este că nu mergi la operă pentru a asculta numai muzica".

Nedoritor să pătrundă în labirintul reflexiilor filosofice, Stravinski dă ideilor sale muzicale un curs facil, o transparenţă cristalină, o linie uşor fredonabilă. Fraza sa curge cu dezinvoltura unei povestiri atrăgătoare, evocînd sugestiv întîmplările, dar nepropunîndu-şi să dezvăluie

Scanned with OKEN Scanner

sensuri mai generale ale acestora. Spre deosebire de Stravinski, Enescu se hazardează a cerceta misteriosul interior al labirintului filosofic. Muzica sa nu este transparentă ci stufoasă, ca o pădure prin ale cărei desişuri nu-ţi poţi face drum decît desfăcînd lianele ce se împletesc; ea nu curge cu uşurinţă ci pare a se naşte dintr-o dureroasă tensiune lăuntrică, din efortul chinuitor de a găsi accentele cele mai adecvate acestei tensiuni; limbajul ei nu ţi se profilează sub forma unor melodii agreabile şi uşor de reţinut, ci îţi apare ca o imensă nebuloasă, un amestec straniu de motive convulsive, freamăt orchestral, explozii armonice peste care se aşterne, sporind misterul, vălul diafan al cîtorva imagini de o celestă suavitate.

Interzicîndu-şi să sondeze adîncurile tainice ale gîndirii, muzica lui Stravinski dobîndeşte virtutea imediatei accesibilităţi. Ea poate fi asimilată fără efort, ba chiar în modul cel mai agreabil, încă de la prima ei audiţie. Ca orice adevăr profund, muzica lui Enescu trebuie cucerită cu preţul unei anumite încordări interioare. Înţelegerea ei presupune din partea ascultătorului un considerabil efort, răsplătit însă cu prisosinţă de acel răscolitor catharsis la care ne duce familiarizarea treptată cu limbajul operei.

Da, muzica lui Enescu este mai dificil accesibilă decît muzica lui Stravinski, dar nici un ascultător, oricît de neavizat ar fi el, nu are sentimentul că se află în faţa unei opere ermetice. Există parcă în această muzică un fascinant magnet care te atrage irezistibil în ciuda aparenţei atît de enigmatice a frazei muzicale enesciene. Mai mult chiar: însuşi faptul că nu totul îţi apare clar, te îmbie să revii la sonorităţile ei cu sentimentul că nu vei putea găsi linişte pînă nu vei desluşi taina acestei vrăji muzicale. Muzica lui Stravinski îşi dăruie de la bun început semnificaţiile ascultătorului, nu obligă la efort, dar ea nici nu sugerează adevăruri superioare, capabile să ademenească mintea însetată de cunoaştere şi perfecţiune.

Accesibilitatea muzicii sale, Stravinski a realizat-o folosind pe o scară largă locuri comune ale gîndirii muzicale (cum este aria Jocastei, înrudită prin retorismul ei cu nenumărate arii ale eroinelor lui Verdi), bineînţeles impregnate de pigmentul originalităţii sale armonice, orchestrale. Este ca şi cum un gînditor de geniu, de la care oamenii aşteaptă revelaţii, li se adresează acestora formulînd într-o manieră interesantă

Scanned with OKEN Scanner

adevăruri larg cunoscute. Hotărît să aducă oamenilor un mesaj de o forță zguduitoare, Enescu nu a făcut nici un fel de compromisuri cu nici un fel de truisme ale exprimării muzicale. Pas cu pas, gîndul său muzical este formulat cu tensiunea pe care o necesită extragerea lui din subteranele conștiinței.

Oedip-ul stravinskian este, prin excelență, evocator, *Oedip*-ul enescian este prin excelență filosofic.

Primul interesează, celălalt tulbură.

★

În concepția lui Stravinski, Oedip apare la început foarte sigur pe sine, crezînd în capacitatea infailibilă de pătrundere a spiritului său. „Ego clarissimus Oedipus", rostește el cu o semeție nu departe de infatuare. Interogîndu-l pe Thiresias, el respinge cu aroganță revelațiile bătrînului: nu este în stare să admită că altcineva decît el poate descoperi adevărul, și mai ales că acest adevăr i-ar putea fi defavorabil lui. Este un gen de Oedip care nu are puterea de a urmări adevărul, indiferent de calamitățile pe care și le-ar putea atrage prin descoperirea lui. Din momentul cînd întrezărește posibilitatea acestor calamități, orgoliul agresiv începe să se clatine, transformîndu-se în teamă. Oedip se pierde. Glasul său energic face loc intonațiilor tînguitoare. Îngrămădirea precipitată a argumentelor demascatoare îl copleșește. Cînd, în sfîrșit, formidabilul adevăr iese pe deplin la lumină, el nu mai găsește în sine puterea decît să rostească cu glas stins „Lux facta est" — un motiv extatic de 4 sunete coborîtoare. Relevația supremă are aici un caracter instantaneu și contemplativ. Oedip-ul stravinskian nu cunoaște zbuciumul căutării adevărului.

Alta este curba evolutivă a eroului enescian. El începe prin a fi torturat de întrebări mistuitoare. Imposibilitatea de a le da un răspuns îi sfîșie sufletul; se simte o jucărie în mîna unor forțe invizibile, dar aceasta nu-l împiedică să-și mobilizeze toate resursele de eroism pentru a cuceri adevărul urmărit. Drumul este baricadat de obstacole, care de care mai înfricoșătoare, iar ele nu numai că nu-l timorează, dar îi oțelesc sufletul. O căutare atît de dramatică a adevărului nu se poate încheia decît prin descoperirea explozivă a acestuia. În clipa supremă el rostește cu o voce de tunet cuvintele înspăimîntătoare: „O soare, vezi

ochii mei pentru ultima dată", iar în orchestră se aude o explozie pentru a cărei maximă potenţare artistică, autorul n-a pregetat să folosească focul de revolver. Oedip a avut curajul să descopere pînă la capăt adevărul şi să-l rostească în auzul mulţimii, deşi îşi dădea seama că îi va fi fatal. Liniştea la care va ajunge el în finalul operei nu are nimic din prostraţia şi stupefacţia Oedip-ului stravinskian, zdrobit de soartă: este liniştea înţeleptului şi eroului care, printr-o titanică încordare spirituală, a învins destinul, suferinţa, răutatea oamenilor.

Evoluţia Oedip-ului stravinskian este o continuă degringoladă de pe înălţimile iluzorii ale certitudinii infatuate în abisul mizerei neputinţe. Oedip-ul enescian parcurge un drum invers: el urcă din greu această Golgotă a cunoaşterii pe ale cărei povîrnişuri se caţără sîngerînd, dar odată ajuns pe vîrf, în faţa lui se deschid orizonturi infinite şi senine.

Deşi, poate, Stravinski n-a urmărit cu premeditare sensuri psihologice, din evocarea lui se desprinde totuşi imaginea unui Oedip slab, căruia îi sînt străine chinurile şi eroismul cunoaşterii, zguduirea marilor revelaţii. Oedip-ul enescian respiră, de la prima la ultima pagină, încredere în puterea pe care o are omul, această „firavă trestie gînditoare", de a se ridica deasupra forţelor oarbe ale naturii, prin încordarea bărbătească a spiritului său.

★

Există în *Oedip*-ul lui Stravinski o seamă de momente impresionante, ca acelea legate de exprimarea mîniei sau consternării eroului, dar în asemenea împrejurări autorul încredinţează expresia nu muzicii ci declamaţiei vorbite. Sînt şi momente muzicale impresionante, ca de pildă prezenţa gravă a corului, sau acea creştere în valuri a orchestrei cînd se anunţă moartea Jocastei, dar tensiunea care le face să se impună este o tensiune glacială (dacă ne putem exprima astfel). Ele pun stăpînire pe noi nu atît prin omenescul, cît prin sumbra lor grandoare. Ascultătorul nu are nici o clipă senzaţia că muzica ar fi ţîşnit din sufletul artistului contopit cu eroul său. Stravinski pare detaşat de peripeţiile şi suferinţele lui Oedip, el este doar un povestitor obiectiv, ceea ce reiese nu numai din caracterul constructiv şi cerebral al muzicii, dar şi din prezenţa crainicului care aminteşte mersul dramei. El o face să se perinde prin faţa noastră ca pe ceva foarte îndepărtat, aparţinînd unei

Scanned with OKEN Scanner

lumi pe care o contemplă de la mare distanţă. Întîmplările urmărite şi evocate nasc, ce-i drept, unele vibraţii în sufletul compozitorului, dar niciodată ele nu ajung la acea intensitate care să-l smulgă contemplaţiei şi să-l atragă în mijlocul vîltoarei, să-l facă a se simţi frate de suferinţă cu eroii săi, să descopere în sufletul lor năzuinţe asemănătoare sau comune cu propriile sale năzuinţe. Din muzica stravinskiană se desprinde o rece obiectivitate şi, oricît ar părea de paradoxal, ea impresionează, poate tocmai prin acest refuz al participării lirice. Stravinski dovedeşte că muzica poate fascina pe ascultător şi atunci cînd este concepută ca o impunătoare construcţie arhitectonică. Recunoaştem în acest fel de a gîndi muzica, un ecou al crezului său că „prin însăşi esenţa ei, muzica nu poate exprima nimic: sentiment, dispoziţie, stare sufletească" şi că „a compune, înseamnă a pune în ordine un anumit număr de sunete după anumite raporturi intervalice". Viziunea teoreticianului este desigur mult mai strîmtă, mai unilaterală decît a compozitorului, care, cu toată obiectivitatea sa, nu poate să nu sugereze o atmosferă emoţională — elevaţie, aşteptare, presimţire, resemnare. Cu toate acestea, influenţa concepţiei asupra practicii componistice se resimte într-o măsură considerabilă.

Alta este perspectiva din care înţelege Enescu tragedia lui Oedip. Nu concepţia obiectivă, ci concepţia lirică despre muzică este cea care-l atrage. Dacă pentru Stravinski a compune înseamnă a instaura o ordine arhitecturală în nebuloasa inspiraţiei, pentru Enescu a compune înseamnă a se revărsa cu generozitate, a participa cu toată fiinţa afectivă la dramele eroilor săi. Opera sa el şi-o va intitula „tragedie lirică". Nu se sfieşte a afişa caracterul ei profund autobiografic: în erou a pus ceva din propriile-i aspiraţii şi suferinţe — „*Oedip* este opera vieţii mele", spune el. Această concepţie despre muzică este evidentă încă de la prima reacţie a compozitorului în momentul cînd i s-au relevat marile potenţe muzicale ale acestui subiect: „un subiect ca acela nu-l alegi tu, te alege el, sare asupra ta, te înşfacă, nu-ţi mai dă drumul. Nu scapi decît cu stiloul în mînă în faţa hîrtiei cu portative". Lui Enescu nu-i este în fire să contemple de la distanţă, să se complacă în situaţia comodă şi epică a comentatorului obiectiv: tragedia oedipiană îl atrage în infernala ei vîltoare. Simţind alături de eroul său imensitatea fără sfîrşit a suferinţei, el nu a putut să nu dea acestui sentiment o expresie,

Scanned with OKEN Scanner

liberă de orice fel de canoane formale. De-a lungul a trei acte, compozitorul realizează o uluitoare gradaţie emoţională, începînd cu tresăririle misterioase şi rău prevestitoare din prolog, trecînd prin cutremurătorul dialog între Oedip şi Sfinx (moment care, în timpul compunerii lui, i-a dat lui Enescu senzaţia că înnebuneşte), şi culminînd cu acea incomensurabilă dezlănţuire de desperare din tînguirea care încheie cel de-al treilea act. Desigur că această gradaţie emoţională era cea care-l făcuse pe Honegger să aprecieze muzica la *Oedip* ca fiind de „o forţă dramatică pur şi simplu formidabilă". Şi după această culminare, după această învolburare furtunoasă — liniştea care permite apelor să se aşeze şi să-şi reia cursul lor molcom. *Oedip* de Enescu dă impresia unui fluviu ale cărui ape cresc în continuu, se transformă la un moment dat într-o vijelioasă cascadă, pentru ca apoi să se potolească înaintînd cu un calm majestuos. Şi muzica enesciană degajează monumentalitate, dar este o monumentalitate umanizată. Nu grandoarea construcţiei ne impresionează la el, ci grandoarea trăirilor şi pasiunilor care-şi clădesc, singure parcă, un uriaş edificiu sonor.

Strălucit inginer al sunetelor, Stravinski te încîntă şi te uimeşte prin ingeniozitatea, transparenţa şi armonia construcţiilor sale. Poet şi gînditor mai presus de orice, Enescu îţi răscoleşte simţirea, te obligă să meditezi cu gravitate asupra sensului vieţii, îţi întăreşte moralul.

Stravinski nu-şi propune să intervină în viaţa sufletească a ascultătorilor săi, să le îmbogăţească spiritualitatea, să le ofere un model etic. Oarecum indiferent faţă de problemele morale ale artei, el face din construcţia sonoră alfa şi omega procesului său de creaţie: „Muzica mea nu exprimă nimic care ar putea fi suspectat de realism".

La un pol opus, Enescu visează să aducă oamenilor un mesaj consolator şi încurajator. Nu atît solemnitatea antică a atmosferei îl interesează, cît posibilitatea ca măreţia sufletească a eroului său să ajute oamenilor a trece cu aceeaşi demnitate prin încercările grele ale vieţii. „Şi dacă unele accente pe care i le-am împrumutat, au mişcat unele persoane, aceasta se datoreşte, cred, faptului că au recunoscut în jeluirea sa un ecou frăţesc".

*

Scanned with OKEN Scanner

Văzînd în tragedia lui Oedip un mit pierdut în depărtarea timpului și urmărind cu precădere echilibrul construcției muzicale, Stravinski va aborda modalitatea de exprimare proprie unei etape vechi a dezvoltării limbajului muzical. În mod deosebit, îl atrage gîndirea muzicală a secolului al XVIII-lea, secolul clasicismului, cu preocuparea predilectă pentru armonia formei, cu refuzul său caracteristic de a da expresie manifestărilor violente ale sentimentelor, contrastelor puternice, cu distincția aristocrată și gravă a gesturilor sale. Muzica lui Stravinski este un prototip al tendințelor neoclasice. Prin înrudirea — ce-i drept, mai mult pe plan formal — cu stilul pasiunilor lui Bach, *Oedip*-ul stravinskian capătă o alură de sobră măreție.

Neoclasicismul este una din cauzele excepționalei accesibilități proprii muzicii lui Stravinski: aduce intonații devenite de mult familiare publicului larg. În timp ce însă la Bach acesta era un mod spontan de exprimare (și de aceea profund emoționant, chiar dacă sentimentele erau reținut exprimate), echilibrul și obiectivitatea neoclasică a lui Stravinski, în contrast cu sensibilitatea tumultuoasă a epocii noastre, creează o impresie de artificialitate.

Stravinski este, desigur, departe de a fi un epigon, și nu mai considerăm necesar a demonstra aici originalitatea cu totul excepțională a gîndirii sale, dar felul în care concepe el contemporaneitatea modului de exprimare, este mai degrabă formal; aluzia la spiritul epocii sale constă doar în pigmentarea tonală și armonică (ceea ce unii numesc „note false"!) a limbajului de esență neoclasică. Ele se referă mai mult la o tehnică componistică contemporană, decît la o sensibilitate muzicală contemporană. Această altoire a unor elemente moderne pe un fond neoclasic accentuează impresia de artificialitate a construcției.

Și Enescu a tins spre acea puritate a liniilor, atît de caracteristică clasicismului muzical. „Visez la o muzică asemănătoare priveliștei insulelor din mările grecești... aș vrea să mă inspir de la natura aceea, să scriu o muzică *esențială*, încă și mai sobră decît aceea a lui Gluck, o muzică de contururi simple și mărețe". Dar acest ideal, Enescu se străduia să-l realizeze nu întorcîndu-se la trecut, ci selecționînd, filtrînd și purificînd ceea ce deja exista. Înțelegînd tragedia și eroismul lui Oedip ca pe un mesaj „frățesc", el s-a străduit să-l exprime într-un fel cît mai profund legat de mentalitatea muzicală a secolului nostru.

Scanned with OKEN Scanner

Nu despre abordarea unei anumite tehnici era vorba, ci despre redarea unui anumit fel de a gîndi şi simţi viaţa. Este felul de a gîndi şi simţi care urmează după romantism, postromantism, impresionism şi expresionism — etape care au marcat tot atîtea trepte în evoluţia conştiinţei muzicale europene. Omul contemporan şi le-a integrat şi, integrate, ele au lărgit, au făcut mai complex, au dinamizat şi dramatizat modul de percepere muzicală a realităţii. A evita aşadar folosirea limbajului contemporan în ceea ce are mai profund, mai caracteristic, înseamnă a nu reflecta cu fidelitate sensibilitatea oamenilor acestei epoci — ceea ce se întîmplă într-o bună măsură în *Oedip*-ul stravinskian. Enescu nu s-a simţit atras de acest drum, cu toate că în cîntecele pe versuri de Marot, *Suita pentru pian în re major* sau în *Suita a II-a pentru orchestră*, făcuse şi el experienţe cu caracter neoclasic. Cu *Oedip* a fost însă altceva. „*Oedip*, spunea el, este un personaj al tuturor timpurilor, universal, şi există deci posibilitatea de a-i traduce drama într-un grai modern. De aceea, nu m-am lipsit de dreptul de a folosi pentru el cuceririle muzicii contemporane, nici chiar să anticipez uneori, întrebuinţînd în pasajele declamate — pe jumătate cîntate, pe jumătate vorbite — sfertul de ton, care redă în chip minunat anumite efecte speciale". Toate acestea fac ca *Oedip* al său, deşi purtînd veşminte antice, să ne apară nu ca obiect al unei reconstituiri istorice sau al unei evocări epice, ci ca un frate de frămîntări şi suferinţă al lui Wozzeck, al eroului simfoniilor lui Honegger şi Şostakovici, al muzicii lui Bartók şi Prokofiev. Modalitatea aceasta de exprimare — aspră, violentă şi abruptă — nu este de natură să asigure operei enesciene acea îmbietoare limpezime pe care o remarcăm la muzica lui Stravinski, dar în schimb o simţim mult mai apropiată de viaţa noastră sufletească, atît de contradictorie, atît de furtunoasă. Simplitatea şi esenţialitatea liniilor sale nu se dezvăluie dintru început ascultătorului — cum este cazul muzicii lui Stravinski, dar forţa vulcanică a sentimentului pune o stăpînire despotică pe noi, deoarece, cu toată aparenţa ei complicată, simţim că în această muzică se ascunde un răscolitor „ecou frăţesc". De pe această poziţie realizează Enescu acea seninătate de esenţă clasică spre care el năzuia nu mai puţin decît Stravinski. „Mi-am propus — spunea el — să urmăresc întreaga viaţă a eroului, pornind de la voia bună şi trecînd prin groază, numai pentru a ajunge la seninătate". Actul al IV-lea al operei

Scanned with OKEN Scanner

este actul sublimei consolări şi al speranţelor luminoase, soarele după furtună, imnul închinat măreţiei omului. Din acest unghi privit, idealul clasic al armoniei şi seninătăţii apare mult mai convingător: el nu mai are nimic artificial, ci exprimă aspiraţia firească spre echilibru a omului contemporan, bîntuit de furtuni pe care nu le-au cunoscut strămoşii săi.

★

Dacă limbajul pe care-l vorbeşte *Oedip*-ul stravinskian poate fi cît de cît situat în timp, apartenenţa sa geografică este cu totul enigmatică. Intonaţiile sale au un caracter neutral, sînt extrase dintr-un fond devenit bun de circulaţie europeană. Această abstractizare intonaţională a eroului era desigur menită, în intenţia autorului, să sublinieze universalitatea umană a tragediei lui Oedip.

Enescu aspiră şi el să dea eroului său aureola universalităţii. Nu spune el că Oedip este un personaj universal al tuturor timpurilor? Dar la această universalitate se ridică nu prin negarea naţionalului, ci, dimpotrivă, evocînd muzica populară sud-est europeană în care s-au transmis ecouri ale străvechii cîntări eline. Muzica enesciană, mai ales în scenele legate de prezenţa poporului, emană un discret parfum folcloric. Intonaţiile colindului, mişcările graţioase de dans amintesc noblețea şi armonia spiritului grec. Folosirea sfertului de ton, foarte caracteristică muzicii populare româneşti, aduce ceva din atmosfera modală a muzicii greceşti. Prezenţa acestui substrat naţional a fost una din cauzele profundei impresii stîrnite de *Oedip* peste hotare. Criticul belgian Paul Tinel spunea: „Nici un curent, nici o influenţă nu răzbate prin ea. Nici o urmă a muzicii antice a grecilor. El a cerut pămîntului său românesc ceea ce a crezut că poate să împrumute de acolo". Iar compozitorul Jean Absil preciza: „George Enescu, împrumutînd asemenea procedee din folclorul ţării sale natale şi aplicîndu-le la un subiect ca *Oedip*, a luat o atitudine estetică ce se acordă cu istoria şi în acelaşi timp este de o îndrăzneală deosebită, prin faptul că a dat un astfel de stil unui teatru liric modern". Aceste legături pe care le are *Oedip*-ul enescian cu pămîntul natal nu restrîng semnificaţia umană a eroului, ci o fac mai reală, mai palpabilă. Universalismul său nu este de domeniul abstracţiunii, el are o substanţială carnaţie concret-naţională. Ideea etern-umană se desprinde din *Oedip*-ul enescian aidoma

Scanned with OKEN Scanner

copacului ce creşte cu atît mai falnic cu cît îşi împlîntă mai adînc rădăcinile în sol.

★

Oedip de Stravinski, *Oedip* de Enescu — două creaţii de seamă ale muzicii contemporane dar şi două concepţii antagonice despre muzică. Constructivism şi umanism, obiectivitate şi lirism, echilibru neoclasic şi tensiune contemporană, spirit cosmopolit şi spirit naţional — iată poziţiile pe care le reprezintă cele două opere. A dezvălui caracterul contradictoriu al celor două viziuni nu exclude posibilitatea ca unul şi acelaşi ascultător să găsească surse de încîntare estetică şi într-o lucrare şi în cealaltă. *Oedip*-ul lui Stravinski răspunde tendinţei spiritului uman spre limpezimea construcţiei, spre armonia formei, cel enescian satisface necesitatea de a fi mîngîiat şi îmbărbătat printr-o puternică zguduire. Primul place, celălalt răscoleşte.

Acordînd fiecărei lucrări ceea ce este al ei, cercetătorul obiectiv îşi dă seama totodată că numai una din ele izbuteşte să redea cu profunzime acel patos dramatic al căutării adevărului, propriu tragediei lui Oedip şi retrăit de atîţia oameni înaintaţi ai epocii noastre.

5. Sub semnul lui Faust: Simfonia lui Liszt sau „cele două suflete“ ale muzicii

Unul din personajele cele mai fascinante ale literaturii moderne este acela în jurul căruia Thomas Mann şi-a construit romanul său *Doktor Faustus*, replică la tragedia goetheană: Adrian Leverkühn, muzicianul de geniu care, pentru a-şi vedea supranatural intensificate forţele creatoare, îşi vinde sufletul diavolului, condamnîndu-se astfel unei pustiitoare dezumanizări. Creat cu un sfert de secol în urmă, eroul lui Thomas Mann nu s-a impus opiniei publice mondiale dintr-o dată, cum se întîmplă cu atîţia eroi mai puţin consistenţi şi mai puţin reprezentativi ai unei literaturi mai puţin serioase. Cu atît mai profund şi mai persistent este însă răsunetul tardiv pe care enigmatica şi tragica personalitate a lui Leverkühn îl are în conştiinţa colectivităţii. În procesele su-

Scanned with OKEN Scanner

fleteşti ale acestui însingurat stăpînit de demon, intelectualul secolului al XX-lea recunoaşte multe dintre propriile-i frămîntări, iar prăbuşirea eroului îl avertizează asupra primejdiilor pe care le implică atrofierea sau înăbuşirea egoistă a acestui principiu generator de viaţă sufletească nobilă care este iubirea, în cel mai cuprinzător înţeles al cuvîntului. Publicul românesc n-a rămas în afara acestei atracţii crescînde pe care societatea o simte faţă de eroul lui Thomas Mann: traducerea românească, deşi într-un tiraj enorm, s-a epuizat vertiginos, încă înainte ca volumul să se fi putut odihni în vitrine.

Am făcut această digresiune introductivă pentru că situaţia prezentă ne dă posibilitatea să ne imaginăm ce mare trebuie să fi fost în prima jumătate a secolului al XIX-lea interesul intelectualităţii europene faţă de prototipul goethean al imaginii faustice. Cît de apropiat trebuie să-şi fi simţit acest erou spiritualitatea romantică a vremii, bîntuită de atîtea întrebări, insatisfacţii şi nelinişti care le preludiau pe ale noastre! După ce-şi caracteriza tragedia ca „ceva încîlcit şi nebunesc, depăşind orice sensibilitate obişnuită“, Goethe făcea, în *Convorbirile cu Eckermann*, următorul pronostic asupra popularităţii eroului său: „Faust e un individ atît de straniu, încît numai foarte puţini oameni sînt în stare să înţeleagă şi să simtă stările lui sufleteşti“. Pronostic infirmat de timp, căci tocmai prin ceea ce avea el „încîlcit şi nebunesc“ stîrnea Faust interesul imens al contemporanilor şi urmaşilor, care-şi vedeau sufletul supus unei miraculoase dar şi îngrijorătoare radiografii. „Încîlcirea“ şi „nebunia“ despre care vorbea Goethe, pluteau în atmosfera spirituală a vremii rău prevestitor, iar pentru mişcarea artistică reprezentau germenii din care avea să se dezvolte ceea ce Wagner ar fi numit „opera de artă a viitorului“. Iată de ce *Faust* a suit cu o formidabilă iuţeală treptele recunoaşterii universale, ajungînd pe acea culme unde stau cele cîteva tipuri fundamentale ale omenirii: Ulise, Prometeu, Oedip, Don Quijote, Hamlet, Don Juan. Muzicienii s-au avîntat cu un entuziasm ieşit din comun spre poemul lui Goethe: simţeau că, inspirîndu-se din el, vor aduce un suflu şi mai puternic de tragism, filosofie şi contemporaneitate în această artă care renunţase voluntar la fermecătoarea ei puritate şi naivitate, poate la însăşi esenţa ei. Simfonia lui Liszt este unul din primele ecouri muzicale la marea înfăptuire goetheană. Apărea în 1854, la 46 de ani după terminarea primei părţi a trage-

Scanned with OKEN Scanner

diei şi la 22 de ani după ce Goethe dăduse la iveală cea de a doua parte a ei. Interesant şi într-o oarecare măsură amuzant că, deşi trăind într-un mediu geografic şi spiritual mai apropiat lui Goethe decît francezii, Liszt a rămas în urma acestora în ceea ce priveşte iniţierea faustică. În memoriile sale Berlioz vorbeşte despre prima sa întîlnire, în decembrie 1830, cu Liszt, şi face următoarea preţioasă precizare: „Am început să vorbesc despre *Faust*-ul lui Goethe pe care atunci, după cum îmi spunea, încă nu-l citise, dar care în curînd l-a sedus nu mai puţin decît pe mine". Avansul de timp pe care îl avea în cunoaşterea lui *Faust* i-a dat lui Berlioz întîietate în abordarea subiectului goethean: *Damnaţiunea lui Faust* a fost scrisă cu opt ani înaintea simfoniei lui Liszt. Dacă a intuit mai adînc sau mai superficial decît Liszt sensul extraordinarului subiect, aceasta este altă chestiune. Ceea ce am vrut să sublinıem este doar faptul că francezii au manifestat pentru valorile spiritualităţii germane mai multă receptivitate decît li s-a arătat la ele acasă; apologia făcută de către Baudelaire peste cîţiva ani lui Wagner, pe atunci boicotat în patria sa, avea să confirme acest paradox.

Spiritele uşuratice l-au repudiat şi persiflat o bună bucată de vreme pe marele scriitor şi gînditor francez care a fost Albert Camus, pentru a-şi fi început cu această categorică afirmaţie *Mitul lui Sisif*: „Nu există decît o singură problemă filosofică cu adevărat serioasă: sinuciderea. A aprecia dacă viaţa merită sau nu să fie trăită, înseamnă să răspunzi la întrebarea fundamentală a filosofiei. Restul, dacă lumea are trei dimensiuni, dacă spiritul are nouă sau douăsprezece categorii, vine după aceea. Sînt jocuri; trebuie mai întîi să răspunzi". Dacă i s-ar putea reproşa ceva lui Camus pentru această afirmaţie, pe nedrept socotită scandaloasă, este lipsa ei de originalitate. Faust se vede pus în faţa aceleiaşi întrebări şi nu pentru că ar fi suferit vreo dezamăgire sentimentală, ci pentru că o gîndire lucidă, mereu căutătoare, îl împinsese spre ea, ca spre — cum ar fi spus Camus — „singura problemă filosofică cu adevărat serioasă". Ce-l face pe erou să întindă mîna, de loc şovăitoare, spre paharul cu otravă? Neputinţa de a găsi o rezolvare tensiunii insuportabile în care-l ţine lupta celor două suflete ce sălăşluiesc în pieptul său: revoltat ca un Prometeu, el se vede covîrşit în egală măsură de deznădejdi care-l fac frate bun cu nefericitul Werther; ispitit de frumuseţile şi voluptăţile

Scanned with OKEN Scanner

pămîntene, el tinde nu mai puţin spre spiritualizarea ascetică; năzuind spre un destin glorios şi simţindu-se „chip asemenea divinităţii", el îşi dă seama în acelaşi timp de micimea şi nesiguranţa omului în univers, de ridicolul ambiţiilor sale; doritor să cunoască totul, să pătrundă în esenţa lucrurilor, să intre în posesia absolutului, el este constrîns a recunoaşte că puterile mărginite ale omului nu pot lumina decît vag şi doar mici crîmpeie din marele mister al existenţei. Iată forţele care, încăierîndu-se în el, îi făceau viaţa de nesuportat şi îl obligau să se întrebe dacă nu e mai bine să pui capăt acestor irezolvabile şi chinuitoare frămîntări, cu ajutorul licorii fatale. De altminteri nici Faust nu este original în întrebarea pe care şi-o pune, căci importanţa ei primordială pentru existenţa omului fusese întrezărită încă de Hamlet, care-şi consulta mult turmentata conştiinţă cu celebrul „a fi sau a nu fi?" (şi mi se pare întru totul posibilă, dată fiind marea admiraţie a lui Goethe pentru Shakespeare, influenţarea lui *Faust* de către spiritul hamletian). Ceea ce-l opreşte pe Faust de la funestul gest, este tocmai încrucişarea de forţe la fel de contradictorii ca sufletele ce se zbăteau în pieptul său: chemarea divină, întruchipată de corurile şi clopotele care celebrează Învierea, dar şi chemarea demonică, materializată în trimisul Satanei, Mefistofel, cel care stimulează în gînditorul dezgustat de viaţă, dorul după bucuriile pămîntene.

Putem considera faustiană întreaga dezvoltare a muzicii pînă la Liszt. Prin sporirile expresive pe care i le aduceau compozitorii, muzica se îmbogăţea într-adevăr, dar se îmbogăţea într-un sens dramatic, deoarece şi în fiinţa ei se aprindea lupta celor două suflete vrăjmaşe. Le era cu neputinţă să se împace: străvechii frumuseţi, armonioase şi senine, care se identificase vreme îndelungată cu însăşi ideea de muzică, şi vehemenţelor sonore, de dată mai recentă, prin care neliniştile sufleteşti tindeau să se instaleze din ce în ce mai agresiv şi mai dominator în împărăţia armoniei. Şi în viaţa muzicii se încrucişau, solicitînd o urgentă alegere, aspiraţia spre purităţi cereşti şi chemarea tulburătoare a forţelor infernale. Că acestea din urmă exercitau asupra compozitorului o atracţie mai fascinantă decît cele dintîi, devenea din ce în ce mai evident, şi nu era greu de pronosticat încă de pe atunci, în ce sens avea să se facă alegerea. Ca şi Faust, înaintea paharului cu otravă, muzica nu devenise insensibilă la transcendenţa divină

Scanned with OKEN Scanner

dar, tot mai ispitită de lumea demonicului, dorea o comunicare cu acesta. Motivele obsesive, crispate, sarcastice, care începuseră să invadeze muzica după Mozart, îndeplineau pe plan artistic funcţia invocaţiilor lui Faust către Spiritul pămîntului şi a incantaţiilor care i-l aduc în faţă pe mesagerul iadului. Muzica avea în sfîrşit ceea ce de cîteva decenii cerea cu insistenţă crescîndă. După presimţirile demonice pe care încă la Mozart le putem întrezări, şi suflul de fierbinţeală care adie tot mai rău prevestitor începînd cu Beethoven, iată-l acum apărut pe Satana însuşi.

E posibil ca, acum o sută de ani, imaginea lisztiană a lui Mefistofel să fi înfiorat publicul prin scrîşnetele ei, care puteau părea de o ferocitate neartistică într-o vreme cînd în atmosfera muzicală europeană mai plutea spiritul clasicismului, încă nelichidat de marea ofensivă romantică. Cu timpul şocul s-a amortizat, pentru ca astăzi această imagine să ne tulbure cam tot atît cît ne tulbură Haydn cînd vrea să evoce în *Creaţiunea* priveliştea cosmică a haosului. În reprezentarea lui Liszt, diavolul e negativ doar prin aspectul său sarcastic şi cinic; construită pe tema faustică, pe care o caricaturizează, imaginea mefistofelică apare ca o batjocură a marilor aspiraţii şi sentimente care îl însufleţeau pe erou. Rictusul sardonic al diavolului lisztian nu ajunge însă pînă acolo încît să desfigureze chipul muzicii. Deşi afişînd intenţii programatice infernale, aceasta rămîne totuşi în esenţă, frumoasă ca ţinută, plăcută la ascultare. Ne aflăm în faţa unui diavol distins şi cu stil, destul de asemănător cu acel elegant cavaler care întruchipează spiritul mefistofelic în opera lui Gounod. Convins că „dracul nu e chiar atît de negru", Liszt l-a putut acomoda, şi încă destul de bine, cu cerinţele frumuseţii muzicale (ceea ce astăzi, unui compozitor de avangardă i-ar părea de neconceput).

Mai era însă un factor care, deosebindu-l esenţial pe Liszt de mulţi compozitori ai secolului nostru, îi dădea posibilitatea să menţină frumuseţea intactă în mijlocul evocării infernale, ba chiar să facă razele ei a se răsfrînge şi asupra demonicei ambianţe. Era credinţa lui, încă pasionată şi idealistă, în forţa iubirii, irezistibil triumfătoare peste distrugere, ură, batjocură. Mişcarea simfonică dedicată Margaretei, mu-

Scanned with OKEN Scanner

zică în cel mai pur înţeles al cuvîntului, depăşeşte erotismul şi creşte într-un imn închinat comuniunii sufleteşti generoase, năzuinţei spre înălţimile omenescului; femeia apare aici ca simbol al dragostei care umanizează şi înnobilează. Interesant şi semnificativ că în partea a III-a a simfoniei, cu imaginea lui Mefistofel, sînt supuse persiflării doar temele faustice; reluată şi ea aici, tema Margaretei rămîne intactă în suavitatea ei, căreia diavolul pare să-i dea răuvoitoare, dar neputincioase tîrcoale. Ba mai mult, ironiei mefistofelice, larg desfăşurată în ultima parte, *ea* îi pune capăt, această temă a Margaretei apărînd ca o luminiţă în noapte, luminiţă ce creşte risipind tenebrele. Fără nici o întrerupere, imaginea muzicală a sarcasmului se transformă, influenţată de melodia dragostei, într-o apoteoză a acelor înălţări spirituale cu care Goethe încheie partea a II-a din *Faust:*

Tot ce-i vremelnic
E numai simbol.
Inaccesibilul
Faptă devine-n ocol.
Inefabil deplinul
Izbîndă-i aci.
Etern-femininul
Ne-nalţă-n tării.

Sensul filosofic al acestei concluzii e cît se poate de transparent: izbăvirea din zbuciumurile faustiene este posibilă numai prin dăruirea sub semnul iubirii, prin ridicarea cît mai sus pe treptele spiritualizării. Este, totodată, această serafică imagine conclusivă, schiţarea unei atitudini în faţa răscrucii care se deschidea în faţa muzicii. Oricîtă plăcere i-ar fi făcut să evoce demonicul, Liszt părea a spune că muzica, pentru a rămîne Muzică, trebuie să-şi păstreze frumuseţea angelică. Era avertismentul unui mare inovator romantic, care presimţea că arta aceasta este pîndită de mari primejdii — la care de altfel contribuise — şi dorea cu sinceritate ca tentaţiile infernului să nu o facă a-şi vinde sufletul necuratului. Dar cu bune intenţii este pavat şi infernul. Aspra logică a istoriei avea să se dovedească mai tare decît pioasele dorinţe ale lui Liszt.

Scanned with OKEN Scanner

6. Sub semnul lui Faust: „Damnațiunea“ lui Berlioz sau Goethe corectat

Plăsmuire artistică prin excelență filosofică, deoarece răspunde unor întrebări legate de rostul existenței și posibilitatea izbăvirii omului, *Faust*-ul goethean nu poate fi corespunzător tălmăcit în muzică decît de un compozitor înclinat la rîndul său a-și pune cu gravitate intelectuală mari probleme de conștiință. Cu toate slăbiciunile sale de virtuoz al pianului, căruia nu-i displăcea să cocheteze cu gustul facil al amatorilor de efecte spectaculoase, Liszt era totuși, în esența sa, un compozitor-filosof; simfonia sa, deși plătește un anumit tribut grandilocvenței romantice, recreează muzical imaginea lui Faust într-un fel care, dacă nu egalează, cel puțin nu trădează originalul goethean. Căci aceasta este, indiscutabil, o operă de respirație filosofică. Mergînd direct la substanța de idei a tragediei, Liszt a făcut abstracție de acțiune și ambianță (ceea ce era desigur foarte în spiritul muzicii) și a construit simfonia ca succesiune de trei mișcări, care sînt tot atîtea portrete ale celor trei personaje — Faust, Margareta, Mefistofel — în ce au ele mai definitoriu pe plan spiritual și deci mai general-uman. Privind totodată conflictul faustian din înalta perspectivă a mîntuirii eroului prin triumful forțelor constructive din el și în primul rînd al iubirii de oameni, ceea ce duce la învingerea principiului demonic, compozitorul dovedea o adecvată înțelegere a mesajului goethean.

Deși în ultimă instanță orice operă componistică purcede dintr-o anumită atitudine față de viață, numai unele — riguros vorbind — aparțin genului filosofic: acelea în care problemele de conștiință sînt puse deliberat, explicit și cu consecvență, expresia lor menținîndu-se pe un plan de generalitate umană și într-o sferă a reflexiei abstracte, susceptibile de interpretări diferite, chiar contradictorii. Din acest punct de vedere, Berlioz nu ținea de tipul compozitor-filosof, căci în centrul preocupărilor sale se aflau nu probleme generale ale omului, ci tentațiile teatrale sau picturale prin care îl ademeneau subiecte literare ilustre. Dacă din operele sale se degajă o anumită atmosferă spirituală cu caracter general, ideile care o alcătuiesc sînt nu pivotul operei, ci ecoul multicolorelor și dinamicelor fresce sonore abil închegate de scăpărătoarea imaginație berlioziană. Ceea ce oferă în principal compozi-

Scanned with OKEN Scanner

torul, ceea ce apare în prim-plan în toate operele lui, este însă nu profunzimea sau altitudinea gîndirii, ci inspiraţia şi ingeniozitatea lui ca regizor al acţiunii muzicale, ca pictor decorator al spectacolelor pe care le pune în scenă.

Cu toate că, prin structura artistică, se acorda mai bine cu Walter Scott decît cu Goethe, Berlioz nu s-a simţit reţinut de nici un scrupul în faţa lui *Faust*. L-a citit, i-a plăcut, şi l-a însuşit. Conştiinţa —poate excesivă — a genialităţii sale, genera în el convingerea că totul îi este permis. Faptul că ajunsese să parcurgă prima parte a tragediei înaintea lui Liszt, căruia de altfel el îi atrăsese atenţia asupra *Faust*-ului goethean, îi crease probabil şi iluzii în ceea ce priveşte capacitatea de a înţelege lucrurile (şi nu este exclus ca foarte orgoliosul Berlioz să fi considerat un titlu de mîndrie că *Damnaţiunea* sa, scrisă cu şapte ani înaintea simfoniei lisztiene, fusese prima operă de proporţii dedicată celebrului subiect). Era însă nu o superioritate de înţelegere, ci doar un avans întîmplător de timp deoarece — cum se va vedea îndată — pe *Faust* el l-a înţeles doar în măsura în care se înrudea cu eroul, mult mai accesibil, care-l inspirase cîndva: Childe Harold. Ceea ce remarca Berlioz la eroul goethean, era nu dimensiunea meditativă neobişnuită, atît de specifică lui, ci acea stare de „spleen“ proprie eroului byronian. Reamintiţi-vă sau, de nu cunoaşteţi, ascultaţi *Simfonia „Harold în Italia“* compusă de Berlioz în 1834, deci înainte cu 12 ani: singurătatea tristă a rătăcitorului cu sufletul mereu nesatisfăcut şi pe care nici frumuseţile naturii, nici bucuriile semenilor nu-l pot însenina — această imagine este transplantată aproape *ad litteram* de Berlioz la începutul legendei sale dramatice. Faust îşi plimbă melancoliile de-a lungul pustei maghiare care se înveşmîntează de primăvară, dar renaşterea firii nu-i alungă sumbra îngîndurare; după cum indiferent va rămîne şi în faţa încîntătoarei privelişti pe care i-o oferă veselia ţăranilor, pentru ca procesiunea militară care urmează, de natură a-i entuziasma pe privitori, să-l convingă o dată în plus, şi definitiv, că orice aspiraţie spre glorie a murit în sufletul său.

Cunoscătorul tragediei lui Goethe va întreba desigur uluit: dar ce caută Faust în pusta maghiară? Îi vom răspunde că pe Berlioz nu-l preocupa fidelitatea faţă de sursa inspiratoare, considerînd că e liber a o folosi aşa cum îi sugerează geniul său. Îl invoca de altminteri ca

Scanned with OKEN Scanner

argument pe Goethe însuşi: dacă scriitorul german a putut să aducă pe Faust din Germania în Grecia, de ce nu şi-ar îngădui şi el a transporta pe erou în decorul — încă mult mai la îndemînă şi deci mai plauzibil — al pustei maghiare? Libertate de acţiune care n-avea însă o profundă justificare interioară. Compozitorul, pur şi simplu, era autorul unui marş ungar de mare efect *(Rákóczi-marş)*, care, folosit la începutul operei, putea naşte în public o stare de spirit favorabilă ascultării restului. Iată explicaţia berliozienei călătorii a lui Faust în ţara lui Rákóczi.

Asimilîndu-l pe Faust lui Harold, a cărui mare specialitate era peregrinarea, Berlioz va considera foarte firesc să ni-l prezinte apoi pe erou în cadru german, undeva în nord. E în cabinetul de lucru şi meditează dezamăgit asupra recentului său voiaj maghiar. De fapt aici începe acţiunea inspirată din piesa lui Goethe şi urmărind principalele momente ale acesteia. Berlioz urmăreşte însă, repet şi subliniez, faptele dramatice, nu şi linia spirituală, lăuntrică a acţiunii goetheene. Mai precis, reţine acele situaţii care pot prilejui punerea strălucită în valoare a imaginaţiei sale, puternic înrîurită de stilul spectaculos al aşazisei „opere mari" (grand opéra). Şi astfel, problemele de conştiinţă ale eroului, care de-abia apucase să ne spună că e nefericit, dispar în spatele ghirlandei de divertismente muzicale care se înlănţuie cu un palpit dramatic captivant. Asistăm la un spectacol bogat colorat, pestriţ chiar pe alocuri, în care alternează cîntece glumeţe de chef, duete de dragoste, grandioase scene coral-militare, romanţa elegiacă, serenada don-juanescă.

Acceptabile şi chiar agreabile în măsura în care-şi găsesc, cît de cît, o justificare în acţiune, aceste divertismente operistice deranjează totuşi atunci cînd intenţia efectului e prea ostentativă şi abandonează adevărul dramatic de dragul eleganţei muzicale. Ce raţiune putea avea introducerea unor numere de balet într-o operă care trata cel mai tulburător subiect al dramaturgiei de după Shakespeare? Nici una, desigur, în afară de aceea a satisfacerii publicului, care se arăta dispus să înghită lucruri mai serioase doar dacă i se ofereau în învelitoarea dulce a divertismentului coregrafic. Acel public în numele căruia, în 1860, i se cerea lui Wagner să introducă în *Tannhäuser* o scenă de balet, şi nu oriunde, ci în actul al II-lea, adică în momentul

Scanned with OKEN Scanner

cînd trebuia să fi ajuns la operă membrii Jockey-Clubului. Acel public care, contrariat în aşteptările sale, a putut provoca o răsunătoare cădere a operei wagneriene la Paris, cădere de care Berlioz avea să jubileze într-un mod nu prea nobil. Cunoscînd bine gusturile şi puterile compatrioţilor săi, autorul *Damnaţiunii* a luat — pe lîngă introducerea marşului lui Rákóczi — şi măsurile coregrafice, menite a-i înlesni succesul. Aşa încît, pentru a aduce patima în sufletul Margaretei, Mefistofel va mînui un întreg corp de balet, format din spiriduşi, care evoluează într-un amabil şi deloc urît menuet! Îndrăzneţ, original şi vizionar în atîtea privinţe, Berlioz cobora aici la nivelul la care stătea Gounod cînd evoca noaptea valpurgică în imagini dansante graţioase, salonarde şi dulcegi, adică într-un stil ce părea a descinde din *Lacul lebedelor*. Berlioz parcă uitase că e autorul acelui coşmar al nopţii de sabat din *Simfonia fantastică*, unde vrăjitoarele ştiau să se agite mai demonic decît discipolii lui Mefisto, drăguţi şi cuminţi ca nişte îngeri.

Cît ar fi de şocantă, ideea de a împodobi coregrafic drama faustiană nu alterează esenţa acesteia în gradul în care o face altă năstruşnică idee a lui Berlioz, aceea de a rezolva conflictul într-un sens antagonic rezolvării goetheene. Nu numai că face abstracţie de partea a doua a tragediei, a cărei perspectivă este indispensabilă pentru o justă înţelegere a evenimentelor primei părţi, dar îşi ia libertatea de a trata în mod original, mai bine zis extravagant, chiar şi această primă parte. Căci pornind însoţit de Mefisto spre Margareta, pe care voia să o salveze din închisoare, Faust nu mai ajunge la destinaţia proiectată, ci de-a dreptul în iad, ale cărui flăcări îl vor înghiţi pedepsitor în strigătele exultante ale dracilor care vorbesc un straniu esperanto, inteligibil probabil numai lui Berlioz: „tradiun-burrudixe caraibo, diff, diff merendor, aysco“ etc., etc. Privit de pe poziţia lui Goethe, acest triumf final al Infernului este desigur criticabil: făcîndu-l cîştigător al pariului din prolog pe Mefisto, iar nu pe Dumnezeu, răstoarnă cu capul în jos filosofia atît de încrezătoare în Om, Lumină şi Divinitate a scriitorului. Privit însă independent de modelul goethean, în sine, finalul lui Berlioz ne apare încărcat cu semnificaţii deosebit de interesante. Prin această cădere demonică a sa, *Faust*-ul berliozian se arată înrudit cu eroul tipic romantic care este Manfred, frate spiritual bun cu Harold, şi a cărui

Scanned with OKEN Scanner

nefericită existenţă se sfîrşeşte tot în focurile Gheenei. Aşa cum îl concepuse Goethe, Faust era un tip uman care izbutea să depăşească experienţa infernală, să-şi găsească echilibrul, să se mîntuiască — viziune care gravita mai mult spre idealul clasic, decît spre cel romantic al artei. Un romantic pur sînge ca Berlioz (şi asta se petrecea într-o măsură şi cu Liszt) înţelegea spiritul faustic prin prisma noii sensibilităţi, turmentate şi pesimiste, a eroilor vremii, printre care cei byronieni erau deschizători de drum. Pe de altă parte deznodămîntul *Damnaţiunii* atrage atenţia asupra comunităţii de aspiraţii şi destin dintre Faust şi un alt mare tip uman, Don Juan, care avusese parte de acelaşi îngrozitor sfîrşit. Nu era o aluzie arbitrară sau întîmplătoare, ea exprima o intuiţie spirituală a epocii căci, cu trei ani înainte, în lucrarea sa *Alternativa*, Kierkegaard făcuse în termeni filosofici o afirmaţie identică: „Faust — spunea el — e un demon, ca şi Don Juan, dar de un ordin superior".

Deznodămîntul berliozian avea însă şi o semnificaţie care depăşea problema faustică pentru a se extinde asupra muzicii în genere, căci destinul acesteia apărea din ce în ce mai problematic. După ce în 1840 Chopin îşi încheia *Sonata în si bemol minor* cu imaginea neantului care înghite totul, acum, în 1846, Berlioz celebra sardonic victoria diavolescului asupra dumnezeiescului din om — ambele, soluţii absolut nemaîntîlnite în istoria muzicii. După o sută de ani şi mai bine, de-a lungul cărora neantul şi infernul şi-au întins din ce în ce mai ameninţător umbrele asupra muzicii, ne dăm seama cît de departe văzătoare erau aceste sumbre imagini finale. Terminîndu-şi paradisiac simfonia, Liszt era în spiritul lui Goethe, dar nu şi în acela al evoluţiei muzicii. Berlioz îl trăda pe Goethe, dar în schimb se plasa just pe orbita istorică a muzicii, a cărei evoluţie spre infern, spre pierderea sufletului, o anticipa şi chiar o grăbea. Dintre toţi romanticii, el rămîne fără îndoială compozitorul cu cel mai acut simţ al demonicului. În raport cu imaginea lisztiană a lui Mefisto, caracterizarea lui Berlioz este mult mai incisivă, mai agresivă. Şi apoi Berlioz îndrăzneşte, într-o pornire profanatoare, să facă ceea ce nimeni nu cutezase pînă atunci: parodierea liturghiei în fuga corală pe cuvîntul Amen, întru odihna unui şobolan răposat. Este anticipată aici acea atitudine de persiflare a religiei pe care Thomas Mann o va atribui definitoriu eroului său Adrian Leverkühn, compozitorul care-şi arun-

Scanned with OKEN Scanner

case iluziile şi idealurile, sentimentele şi omenia în abisul scepticismului batjocoritor.

Destul de grijuliu cu prejudecăţile artistice ale publicului (şi poate chiar ale Bisericii, care avea şi ea cuvîntul său), Berlioz nu-şi putea desigur permite nemaipomenita cutezanţă de a încheia lucrarea chiar cu imaginea dracului triumfător. Uzanţa seculară era ca în finalul operelor de mari tensiuni să apară o imagine reconfortantă, şi Berlioz i se va conforma adăugînd, ca pe o codă, icoana paradisului. Nici o abdicare însă de la atitudinea compozitorului faţă de Faust, a cărui prăbuşire rămîne de fapt deznodămîntul adevărat al legendei sale dramatice. Este primită acolo sus doar Margareta (adică aşa cum se întîmplă la sfîrşitul primei părţi a tragediei), Faust fiind condamnat unei veşnice zvîrcoliri. Să fi fost cumva aici o intuiţie mai profundă şi mai realistă decît cea a lui Goethe?

Eminamente descriptivă, teatrală, coloristică, muzica lui Berlioz are, după cum vedem, şi unele implicaţii filosofice. Sînt totuşi, numai implicaţii, adică consecinţe ale elementelor fundamentale al căror caracter este — cum am mai spus — de altă natură. Dacă vrem să ne bucurăm cu adevărat de această muzică, trebuie să ştim ce să-i cerem şi la ce să ne aşteptăm. Berlioz nu atinge aici (ca de altfel nicăieri) culmi ale gîndirii muzicale; el ştie să realizeze (ca mai pretutindeni) un magnific spectacol sonor. Ce vizual este realizată cursa lui Faust şi Mefisto spre infern, cînd galopului celor doi (adevărata preludiere a cavalcadei Walkiriilor) i se suprapune procesiunea smerită a credincioşilor, pe decorul naturii violent dezlănţuite: model de ingeniozitate regizorală! Călăuzit de o excepţională fantezie, Berlioz a descoperit posibilităţi spectaculare într-o operă dramaturgică destinată mai mult lecturii decît reprezentării. Să fim însă sinceri: cîţi îl citesc pe *Faust*? Eroul cel mai des prezent pe buzele marelui public provine dintr-o carte pe care prea puţini au curajul s-o parcurgă pînă la capăt. Cît ar fi desfigurat opera lui Goethe, *Damnaţiunea lui Faust* (alături — o, vai! — de opera lui Gounod) îi face totuşi acesteia un serviciu. Se prea poate ca prin atrăgătorul ei intermediu, stimulat de ariile şi corurile ei, marele public să urce treptele care-l duc spre Goethe, pentru a afla adevărul despre Faust.

Scanned with OKEN Scanner

7. Sub semnul lui Faust: „Simfonia celor o mie“ sau utopia mîntuirii

Trecuţi prin experienţe istorice de un tragism fără precedent, experienţe generatoare de scepticism dacă nu de pesimism, mulţi muzicieni din această a doua jumătate a secolului al XX-lea (dar nu numai muzicienii!...) sînt tot mai puţin dispuşi să ia în serios imaginea utopică din finalul *Simfoniei a IX-a*. Pentru starea de spirit a unora dintre ei, este caracteristică acea atitudine disperat-distructivă atribuită de Thomas Mann celui mai demonic, dar şi celui mai tragic erou al său, acest Faust modern care este compozitorul Adrian Leverkühn:

„Voiam să ies, cînd mă opri strigîndu-mă pe numele de familie: «Zeitblom!» ceea ce, de asemenea, avu un ecou foarte dur, şi întorcîndu-se spre mine, zise: Am găsit. *Nu-i dat să fie.*

— Ce să nu fie, Adrian?

— Ce-i bun şi nobil, îmi răspunse, ceea ce se numeşte omenesc, cu toate că-i bun şi nobil. Cele pentru care oamenii au luptat, citadele au fost luate cu asalt, profeţii au proclamat triumfători. Asta nu-i dat să fie. Trebuie luat înapoi. Eu voi lua înapoi.

— Nu te înţeleg, dragul meu. Ce vrei să iei înapoi?

— *Simfonia a IX-a*, răspunse.

Şi n-a mai scos o vorbă, deşi am aşteptat“

Îşi are desigur justificarea ei, ideea că un final ca cel din *Simfonia a IX-a* apare în vremurile noastre cu totul nejustificat. Despre ce triumf al iubirii universale poate fi vorba cînd de la Beethoven spre noi vrajba, în loc să se atenueze, a adus omenirii pierderi din ce în ce mai catastrofale, iar primejdiile implicate de ea au început să capete luciri apocaliptice? Şi totuşi, tocmai pentru că istoria infirmă asemenea viziuni, ne îndreptăm spre ele cu o simpatie mai mare poate decît oricînd, căci ele mîngîie dorul nostru după o lume a armoniei şi dragostei, dor care, la rîndul său, n-a fost niciodată atît de arzător. Şi este de admirat tenacitatea acelor compozitori care, nelăsîndu-se invadaţi de angoasele crescînde ale ultimelor decenii, mai bine zis nevrînd să se predea sumbrelor forţe asediatoare, continuă să ţină sus — fie chiar sfîrtecat, zdrenţuit şi pătat de sînge — steagul muzicii care n-a încetat

Scanned with OKEN Scanner

să fie Muzică, adică al artei care-şi vede menirea în a cînta dragostea şi frumuseţea. Se poate urmări, de la Beethoven la Schönberg, o neîntreruptă tradiţie a încăpăţînării muzicianului de a nu dezarma în faţa ororilor contemporane, de a nu ceda tentaţiilor pesimiste ale propriei sale luciditǎţi şi de a-şi afirma încrederea în valorile ideale ale umanităţii, deşi avea — în cele mai multe cazuri — conştiinţa caracterului utopic, gratuit, al gestului. Printre toate aceste înfăptuiri, născute dintr-un nobil idealism etic şi estetic, *Simfonia a VIII-a* de Mahler rămîne, încă pînă astăzi, cea mai grandioasă. Vocile irupînd neaşteptat din simfonia instrumentelor şi înălţînd împreună cu ele spre zei cîntul bucuriei — această viziune, care la Beethoven apărea doar în finalul simfoniei ca un colţ de cer înseninat, serveşte aici drept punct de pornire pentru o gigantică frescă închinată exclusiv imaginii paradisiace a unei umanităţi înfrăţite întru iubire: seninul îmbrăţişează la Mahler întreaga imensitate a firmamentului. Şi ca inspiraţie literară este această simfonie o continuare a tradiţiei beethoveniene, deoarece Mahler realiza ceea ce Titanul a dorit atîta vreme şi n-a ajuns să facă: tălmăcirea muzicală a *Faust*-ului goethean.

Mahler nu vrea să repete ceea ce muzicienii înaintea lui spuseseră abordînd tema faustiană, el doreşte să arunce asupra acesteia o lumină pe care n-o întîlnim la Berlioz şi care la Liszt se lăsa doar timid întrezărită: perspectiva izbăvirii de blestemul demonic — de „damnaţiune", cum ar fi zis Berlioz — graţie acelei năzuinţe spre construcţie, creaţie şi dragoste care există în fiecare suflet şi a cărei flacără, oricît de tîrziu ar fi reaprinsă, poate risipi tenebrele infernale. „Omul este mai puternic decît destinul", spusese arta antică prin glasul lui Oedip. „Omul este mai puternic decît diavolul", aşa s-ar putea formula mesajul demnităţii umane rostit de arta nouă începînd cu Dante şi ajuns cu *Faust*-ul goethean la un punct culminant (după care însă, din păcate, trebuia să înceapă inevitabilul declin). Pentru a riposta viziunii berlioziene care-l făcuse pe diavol triumfător, şi în acelaşi timp pentru a exprima plenar ceea ce Liszt doar sugera în măsurile finale, apoteotice, ale simfoniei sale, Mahler va da amploare michelangelică în lucrarea sa victoriei lui Faust asupra lui Mefistofel. În milenara catedrală imaginară a muzicii ea ar putea acoperi bolţile superioare ca o splendidă replică judecăţii de apoi din Capela Sixtină. Dacă ar fi vrut să

Scanned with OKEN Scanner

sublinieze intenția polemică față de Berlioz, și-ar fi putut intitula simfonia: „Mîntuirea lui Faust".

Vrînd să scrie, aidoma lui Beethoven, o simfonie cu soliști și coruri, Mahler se vede nevoit să aleagă din textul tragediei o singură scenă, și care putea fi mai elocventă, din punctul de vedere al intențiilor sale, decît scena finală: aducerea sufletului faustian în paradis? Este momentul în care se încununează recompensator o existență devenită, de la Goethe, sinonimul ideii de zbucium și căutare. După ce sorbise din voluptățile pămîntene și rămăsese de pe urma lor cu un gust atît de amar, după ce se însoțise în mod miraculos, ca printr-o forțare a firii, cu Elena din Sparta, simbolul armonioasei frumuseți clasice, pentru a o pierde apoi tragic, Faust își dă seama că nu poate găsi satisfacție profundă și durabilă decît în acțiunea creatoare inspirată de dragostea pentru semeni. De-abia acum, cînd, ajuns la adînci bătrînețe, s-a dedicat asanării unor terenuri inundate, îi poate el cere clipei să se oprească în loc: „Că ești atît de frumoasă". Aceasta este însă și clipa cînd el expiră: moartea este cea care-i va eterniza fericirea adevărată, cu chinuri descoperită de erou printre atîtea aparențe de fericire. Mefistofel se pregătește să pună mîna — în virtutea pactului care-i dădea acest drept — pe sufletul ce trebuia să părăsească trupul lui Faust. Trimișii cerului sînt însă mai iuți și mai abili, și îl lasă pe demon fără pradă. Și așa ajungem, împreună cu îngerii care răpiseră sufletul lui Faust, la porțile raiului, unde avea să se producă izbăvirea — adică la scena goetheană pe care Mahler o pune la baza simfoniei sale. Pătrundem în ea prin portalul unei mișcări introductive scrise pe versurile teologului medieval Hrabanus Maurus: „veni creator spiritus", cîntă vocile, cerînd Atotputernicului să reverse iubirea asupra oamenilor. Se face astfel încă de la început o aluzie la marea idee care se va desprinde din scena mîntuirii lui Faust.

Filiația dantescă a *Faust*-ului goethean e cît se poate de vizibilă. Infernul fusese tot timpul prezent prin mesagerul său, însărcinat să atîțe în erou patimile și ambițiile. Ideea de purgatoriu emana din dureroasa luptă a lui Faust cu sine însuși și cu Mefisto pentru dominarea tentațiilor senzuale, din dragostea cu care, spre sfîrșit, se dăruiește celorlalți, dragoste ispășitoare și purificatoare. Iată acum și o versiune goetheană a paradisului: învesmîntare în imagini a unor dogme teo-

Scanned with OKEN Scanner

logice, ea este — ca şi la Dante — inevitabil artificială, rece şi abstractă, beneficiind însă de avantajul de a fi foarte scurtă. Pentru prima oară, muzica se arată superioară izvorului literar: lipsiţi de viaţă în text, deoarece sînt concepuţi ca prezenţe pur decorative, Pater ecstaticus sau Pater profundus, sfinţi scufundaţi în extaz mistic, se însufleţesc graţie muzicii şi capătă culoare, ca şi cînd prin vinele lor, golite, ar începe să curgă din nou sîngele. Un sînge cald, pasional, le injectează Mahler, ceea ce face ca dragostea divină invocată de aceste personaje să nu mai fie — cum este în textul lui Goethe — o abstracţie teologică metaforizată, ci strigătul unei inimi care-i simte dureros nevoia. Pentru a da o mai profundă justificare muzical-psihologică acestei scene a anahoreţilor, Mahler o precede de un preludiu orchestral, patetic interiorizat: raportat la ceea ce se întîmplase pînă acum în piesă, poate fi luat ca un comentariu la moartea eroului; raportat la imaginea acestor anahoreţi care tînjesc după harul iubirii sacre, apare ca expresie a dorului de care vorbeşte Pater profundus, al cărui spirit „se zbate-n marginile simţurilor tîmpe, ca în dureri de lanţuri, care strîng“, implorînd stăpînul ceresc: „O, Doamne, molcomeşte-mi mintea zbuciumată şi luminează-mi inima-nsetată!“ Mahler va amplifica enorm această interesantă sugestie a scriitorului care, atribuind unui sfînt ceva din zbuciumul faustian, ne îndeamnă să vedem în paradis nu locul plictisitor al deplinei liniştiri, ci continuarea pe un plan mai elevat a luptei terestre. Cele ce spune muzical acest Pater profundus sînt foarte înrudite cu freneticul şi disperatul mesaj al tragicului erou din *Cîntecul pămîntului*. Auzind asemenea accente într-o muzică ce evocă transcendentul, te întrebi dacă nu cumva real este nu paradisul (l-a putut cineva vedea?), ci dorul nostru după el, întrebare care pentru un artist este fundamentală: din acest unghi privită, o lume care părea că nu poate oferi prilej de intensităţi şi contraste emoţionale, acolo toate pasiunile fiind stinse (cum ironic îşi reprezenta paradisul Topîrceanu într-o povestire), ei bine, o asemenea lume revelează brusc potenţe expresive dintre cele mai tulburătoare şi creează posibilitatea unei înfăţişări plenare şi realiste a omului. Această umanizare, înviorare şi dramatizare a paradisului goethean alungă total impresia de artificialitate pe care o lasă lectura textului. Implicit ea salvează finalul tragediei de ridicolul căruia nu-i poate scăpa, atunci cînd ne-o

Scanned with OKEN Scanner

închipuim vizual: nu putem azi decît surîde, imaginîndu-ne cum, la indicațiile lui Goethe, Pater ecstaticus plutește necontenit în sus și în jos, îngerii zboară transportînd părțile nemuritoare ale lui Faust, Doctor Marianus, anahoretul cel mai înduhovnicit, stă cocoțat sus în chilia cea mai înaltă, iar Maica Domnului își face apariția pe calea aerului. Nu numai compozitorii rămîn așadar recunoscători lui Goethe și mereu sub nivelul lui, dar și genialul scriitor se vede cu ceva îndatorat față de muzică.

Mahler s-a adresat ultimei scene din *Faust*-ul lui Goethe și pentru că, de fapt, în cele șapte simfonii scrise pînă atunci, el atinsese aproape toate aspectele problemei faustice. Întîlnim în simfoniile sale: prometeismul care ia cu asalt cerurile, ca în explozia de revoltă din finalul *Simfoniei I*; întrebările care pun spiritul în alarmă (vezi motivele interogative contorsionate de la începutul *Simfoniei a II-a*); întrebări care — în prima parte a *Simfoniei a III-a* — ne apar ca sursă a unei deznădejdi fără margini, a unei deznădejdi care aduce în centrul conștiinței sentimentul morții, sfîșietor exprimat în marșul funebru al *Simfoniei a V-a*; sarcasmul mefistofelic, cu aparență distinsă, deși grotesc, în scherzoul *Simfoniei a IV-a*, dar lăsînd uneori să se întrezărească toată urgia infernului spre care ademenea, zugrăvită de Mahler în scherzoul *Simfoniei a VII-a*; sentimentul revelației care te înmărmurește, sentiment încercat de cîteva ori de Faust (cînd îi apare chipul Margaretei, cînd coboară în subteranele „mumelor", lumea prototipurilor veșnice, cînd o zărește pe frumoasa Elena) și pe care Mahler îl sugerează prin tema pusă de el la baza finalului din *Simfonia a VI-a*; dar mai ales dorul după o iubire pură și absolută, atît de copleșitor exprimat de compozitor prin maiestuosul fluviu melodic al finalului din *Simfonia a III-a*. Se poate afirma că Faust fusese pentru Mahler o obsesie permanentă. Nu-i mai rămînea decît să sintetizeze conclusiv cele spuse de-a lungul zbuciumatei sale evoluții, ea însăși profund faustiană.

Nu tragedia lui Goethe a fost cea care a scos pentru prima oară imaginea paradisului în calea lui Mahler. Năzuința spre lumina fără umbre a lumii de dincolo, apăruse în muzica lui o dată cu finalul *Simfoniei a II-a*, sub forma grandioasă a Judecății de apoi; solemnitatea misterioasă a evocării de acolo se reîntîlnește, la sfîrșitul *Simfoniei a VIII-a*, în exaticele revărsări ale „corului mistic". Cu deosebire însă îl atrăsese pe Mah-

Scanned with OKEN Scanner

ler ipostaza idilic-copilărească a paradisului: corul de copii care anunță în *Simfonia a III-a* iertarea lui Petru pentru lepădarea sa de Iisus sau, în finalul *Simfoniei a IV-a*, solo-ul de soprană în care se descrie ospățul din cer visat de copilul sărman. Recunoaștem ecoul acestor suave imagini de tinerețe în exultările melodice ale îngerilor și băieților fericiți care, în *Simfonia a VIII-a*, duc spre culmi sufletul lui Faust. Și totuși în ansamblul ei, imaginea mahleriană a paradisului goethean este altceva: topite unul într-altul la flacăra sentimentului de neprihănită și generoasă dragoste, au dat o calitate nouă, din care țîșnește strălucitor concluzia filosofică a tragediei. Expresia rezultată apare ca o continuare, monumental amplificată, a acelor pătrunzătoare solouri vocale feminine pe care le întîlnim uneori în simfoniile lui Mahler. Muzica *Simfoniei a VIII-a* este aproape dominată de sublimul lirism al vocilor feminine, personificînd aparițiii biblice ca Femeia păcătoasă, Samariteanca miloasă, Maria egipteanca, precum și pe Margareta care, asemenea Beatricei lui Dante, va implora grația divină pentru fostul ei iubit. Așa se încheagă imaginea „eternului feminin", glorificat de Goethe în ultimele versuri ale tragediei sale ca simbol al dragostei care înnobilează inimile și apropie pe oameni: el „ne-nalță-n tării", este cheia cu care pot fi deschise porțile paradisului.

Dintre toate simfoniile lui Mahler, *a VIII-a* ține cel mai mult de așa-zisa muzică pură. Trăind în primul rînd prin nobila frumusețe a ideilor muzicale, ea convinge chiar și pe cei care nu-i cunosc textul. Într-o vreme cînd splendoarea imaculată a muzicii agoniza sub loviturile naturalismului straussian, cînd expresiei elevate a sentimentelor îi luau locul țipetele isterice ale eroinelor schönbergiene, în acest prim deceniu al veacului al XX-lea, atît de funest prevestitor pentru destinele muzicii, Mahler întreprindea și el aidoma lui Faust o călătorie în lumea idealului clasic: ascultînd *Simfonia a VIII-a* întrevezi prin transparența sonorităților ei, siluetele gotice ale *Marei messe în si minor* sau ale *Missei Solemne*. Mahler și-a exprimat în repetate rînduri îngrijorarea în legătură cu destinele muzicii, îngrijorarea aceasta fiindu-i trezită printre alții și de muzica lui Schönberg, discipol și prieten intim al său. Imn înălțat dragostei într-o Europă din ce în ce mai învrăjbită, *Simfonia a VIII-a* era totodată un îndemn spre sursele și valorile clasice ale ideii de muzică. Această călătorie mahleriană în trecut

Scanned with OKEN Scanner

nu s-a dovedit însă rodnică, eşuînd ca şi unirea lui Faust cu Elena din Sparta, pe care eroul o pierdea împreună cu Euphorion, copilul dăruit de ea. Primul care a demonstrat netemeinicia revenirii la trecut a fost însuşi Mahler: după *Simfonia a VIII-a*, evoluţia sa tragico-demonică va fi şi mai înverşunată. Cinismul brutal din Burlesca *Simfoniei a IX-a* este de-a dreptul stravinskian, iar pesimismul său se va vărsa — prin *Simfonia a X-a* — în oceanul neantului, a cărui dizolvantă imagine va fi de altfel ultimul cuvînt al compozitorului. Din ploaia de lumini a *Simfoniei a VIII-a* abia dacă mai rămăsese o vagă licărire, pierdută în noapte. Cine avusese aşadar dreptate: Liszt şi Mahler care exaltau binele şi lumina, respectînd scrupulos viziunea goetheană, sau Berlioz care, nesocotindu-l pe scriitor, proclama triumful spiritului demonic şi-l arunca pe Faust pentru totdeauna în întunericul infernal? Direcţia pe care muzica a luat-o în ultima jumătate de secol este prea elocventă şi ne scuteşte de răspuns. Este de o tragică şi dureros actuală semnificaţie, deznodămîntul romanului lui Thomas Mann. Sclav şi el al unui pact cu diavolul, compozitorul Adrian Leverkühn sfîrşeşte aşa cum ar fi dorit Berlioz: mîntuirea, pe care de altfel nici nu o doreşte, îi este refuzată, semeaţa sa sfidare a omenescului se prăbuşeşte în demenţă şi în neant. Ultima sa operă se va intitula *Tînguirea doctorului Faust* şi va constitui negarea vehementă a divinului şi izbăvirii din *Faust*-ul goethean, a idealurilor umanitare proclamate de *Simfonia a IX-a*. Despre această lucrare imaginară, povestitorul biograf, prieten al nefericitului erou, vorbeşte într-un fel potrivit destinului muzicii în general: „Faustus respinge gîndul mîntuirii ca fiind ispită — nu numai din fidelitate formală faţă de pact şi pentru că e « prea tîrziu », ci pentru că disprețuieşte din tot sufletul caracterul pozitiv al lumii pentru care ar urma să fie mîntuit, minciuna pietăţii ei . . . Au fost ani în care noi, copiii temniţei, visam un imn al triumfului, *Fidelio*, *Simfonia a IX-a* care să celebreze zorii eliberării Germaniei — ai eliberării ei de către ea însăşi. Acum nu ni se mai poate potrivi decît un altul, şi pe-acesta îl vom cînta din adîncul sufletului: lamentarea fiului iadului, omenească şi divină lamentare, izvorînd din subiectiv, dar extinzîndu-se necontenit, cuprinzînd întregul cosmos, cea mai înspăimîntătoare lamentare ce-a fost vreodată cîntată pe-acest pămînt".

Scanned with OKEN Scanner

8. Sub semnul lui Faust: „Simfonia fantastică“ sau pactul cu diavolul

Mai mult poate decît *Damnaţiunea lui Faust*, *Simfonia fantastică* te îndeamnă să meditezi asupra destinului faustic al muzicii. Cînd Satana i-a apărut în faţă, căci asemenea bătrînului doctor îl invoca şi ea de multă vreme, muzica i-a cerut nu tinereţea, pentru că era încă tînără, ci pasiunea şi libertatea, ea aflîndu-se pe atunci sub stăpînirea unor mari rigori raţionale. Rîzînd, pesemne, Satana i-a lăudat modestia şi şi-a lăudat uşurinţa cu care poate satisface o asemenea cerere. Pentru a-i dărui pasiunea, el n-avea decît să deschidă zăvorul temniţei unde aceasta zăcea, claustrată de către cei ce o alungaseră în subterane pentru că nu se încumetau s-o lase de capul ei. Cît despre libertate, adică dreptul de a explora nestingherită necunoscutul, aceasta va veni de la sine din momentul în care compozitorul, ieşit de sub tutela raţiunii, va înainta mînat de imboldul curajos, impetuos, la nevoie chiar revoluţionar şi anarhic, al sentimentelor. Ce-mi ceri, în schimb ? a întrebat atunci, probabil, muzica. Dorinţa mea e tot atît de modestă, trebuie să fi răspuns cu ipocrizie straniul vizitator: nu-ţi cer decît sufletul tău atunci cînd vei fi foarte bătrînă şi vei agoniza. Hrănită pînă atunci din candoare şi exuberanţă, muzica nu trecuse nici prin şcoala vieţii şi nici prin aceea a filosofilor, ca să-şi fi pus vreodată problema sufletului şi să-i fi aflat valoarea: credea că e o simplă emanaţie a dinamicului ei organism. Iar bătrîneţea era o noţiune pe care, deocamdată, acest strălucitor adolescent nici nu o putea realiza; constata că, în jurul său, se îmbătrîneşte şi se moare, dar nu-i trecea prin cap că i-ar fi hărăzită aceeaşi soartă. Apucă tocul să semneze hîrtia ce i se întindea, dar mîna fu cuprinsă de un tremur care paralizează tentaţia. Nici chiar îndrăzneţul Beethoven nu se hotărî să semneze pactul ca reprezentant al sublimei arte. Apăru atunci un tînăr francez, suficient de nefericit pentru a nu da înapoi în faţa riscului mortal, şi, după ce-şi crestă o vînă, însîngeră hîrtia cu numele său. Nu se mai auziseră în noaptea aceea cîntecele învierii: era o noapte fantastică de sabat, cu draci şi vrăjitoare, o noapte care se revărsa chiar din sufletul acestui strălucit adolescent, ţîşnind pe neaşteptate din adîncuri de care nici el n-avea cunoştinţă.

Scanned with OKEN Scanner

O viaţă de om era desigur prea scurtă pentru a urmări întreaga desfăşurare a acestei colaborări şi mai ales pentru a afla ce va fi însemnînd vinderea sufletului şi cum avea Satana să intre în posesia lui. Cuprins de exaltare vizionară, Berlioz putuse însă întrezări îndepărtările şi, cu inspiraţie de profet, dar totodată cu disperare de romantic, contura o „Apocalipsă" a artei în numele căreia semnase funestul pact. Simfonia sa zugrăveşte un drum psihologic a cărui semnificaţie depăşeşte faptul biografic din care pare să fi provenit (dragostea neîmpărtăşită pentru Harriet Smithson) precum şi episoadele literare indicate de program (halucinaţiile unui artist, consumator de opium). Ea înfăţişează, cu o excepţională perspicacitate psihologică, tot lanţul de etape pe care spiritul trebuie să le străbată din clipa cînd s-a abandonat pasiunii. Adică de cînd s-a lăsat năpădit de acea stare pe care o exprimă partea întîi a simfoniei, simplu dar definitoriu intitulată de compozitor: pasiuni, visuri.

La început a fost o aspiraţie vagă, un fior misterios. Stare confuză a sufletului, prelungită pînă ce, din nebuloasa ei, prinde contururi amăgitoare un ţel care dă consistenţă şi direcţie sentimentelor. Punînd stăpînire pe conştiinţă, devine pentru aceasta o obsesie, o idee fixă (cum spune însuşi Berlioz): este o melodie ciudată, echivocă în semnificaţii, mersul ei căutător sugerînd nelinişte şi înfrigurare dar, prin puritatea elanului de care e însufleţită, putînd tot atît de bine să se arate ca o imagine a idealului, întrezărit în momente de revelaţie. Iat-o, cheia cu care vor fi descuiate subteranele pasionale. Şi într-adevăr, porţile acestora se deschid larg, lăsînd freamătul din lăuntru să cuprindă întreaga fiinţă şi — prin ce are el entuziasmant dar şi înşelător — să o ridice pe culmile exaltării. Iniţial stranie şi enigmatică, ideea fixă începe să îmbrace culorile speranţei. La următoarea reluare a temei, speranţa apare prefăcută în certitudine, iar înseninarea face loc jubilării. Pentru ca, foarte curînd, curba acestei ascensiuni emoţionale să coboare. Se pare că certitudinea a fost doar o iluzie, iar exaltarea provenea dintr-o umbrire a lucidităţii. Idealul, cu atîta ardoare urmărit şi părînd la un moment dat atît de aproape, se îndepărtează, se risipeşte: „ideea fixă" îşi pierde din realitate şi prezenţă, pentru a deveni inconsistentă şi mai enigmatică decît la început. Acestea au fost visurile născute din pasiuni sau poate, mai

Scanned with OKEN Scanner

degrabă, pasiunile născute din neantul imaginar al visurilor, dar care pot conduce la un foarte real şi tragic neant.

Viaţa printre oameni să fi fost oare sursa dezamăgirilor? Ar fi putut oare spune şi eroul *Fantasticei* cum avea să spună mai tîrziu eroul lui Sartre: „Infernul sînt ceilalţi"? Nu este exclus. Ceea ce se poate afirma cu siguranţă este că, odată invadată de aceste visuri şi pasiuni care aspiră spre o ţintă ideală, conştiinţa intră în conflict cu realitatea cotidiană. Acesta este sensul contrastului dintre valsul strălucitor, evocînd o scenă de bal, şi ideea muzicală fixă care îi despică desfăşurarea ca o pană; apărînd în mijlocul deşertăciunii moderne, eroul se arată iarăşi ca la început, străin şi straniu, ca şi cînd nimic comun n-ar exista între el şi lumea în care a nimerit, lume a satisfacţiilor superficiale. Veselia dansantă trece peste el, nepăsătoare şi triumfătoare: pe cerul întunecat al sufletului, melodia idealului prinde a licări ca aluzie la o lume a purităţii în care poate fi găsit un refugiu, o consolare.

Apărută în 1831, cînd în atmosfera muzicală a Europei amintirea titanismului beethovenian era încă foarte vie, *Simfonia fantastică* marca ieşirea muzicii din făgaşul acestei viguroase tradiţii şi intrarea ei într-o criză spirituală: era ceea ce francezii acelor vremuri numeau „mal du siècle" — boala care de atunci nu s-a mai vindecat şi a cărei înrăutăţire muzica a exprimat-o fidel, pe tot parcursul, cu riscul şi preţul automutilării sale. O insatisfacţie dureroasă, iremediabilă, se cuibări în sufletul muzicii. Stingher printre cei din jur, eroul pe care ea îl exprimă caută singurătatea şi liniştea, dar oricît de departe ar fugi de zgomotul monden, el nu le poate găsi. Neliniştile vin să-i ţină o nedorită şi chinuitoare companie, de care nu mai are unde să fugă. Aceasta este imaginea părţii a treia din *Fantastica*, unde ideea fixă s-a luminat pastoral. Este însă o luminare peste care simţi planînd, de la bun început, umbre de nori. Şi aceşti nori nu întîrzie să se prefacă în furtună — furtuna desperării, care se dezlănţuie cînd conştiinţa ascultă cu atenţie excesivă glasurile ridicate din obscurităţile lăuntrice. Cu un efort de voinţă poţi domina stihiile, dar neliniştea continuă implacabil a mocni în unghere, cum atît de plastic sugerează Berlioz la sfîrşitul mişcării prin freamătul surd al percuţiei dedesubtul firavei melodii pastorale.

Unde să se mai ducă această fiinţă care printre oameni se simte stingheră, iar în singurătate are coşmaruri? Întrezărirea morţii ca

Scanned with OKEN Scanner

singură ieşire, va fi inevitabilă. Ce să-l fi făcut însă pe Berlioz să-şi reprezinte moartea sub forma unui drum spre eşafod, care culminează prin decapitarea eroului? Este întru totul posibil ca în conştiinţa acestui compozitor, pe care lucrări ca *Simfonia funebră şi triumfală* ni-l arată foarte sensibil la avînturile eroice ale compatrioţilor, avalanşa de execuţii săvîrşite în numele revoluţiei să fi lăsat adînci şi dureroase urme. De maxim efect dramatic în această a patra parte este nu atît imaginea căderii capului, marcată prin răpăitul tobelor mici, cît reapariţia ideii fixe, spiritualizată pînă la ireal, în momentul cînd marşul atinge culmea ferocităţii. Ca să sugerez ceva din bogăţia de semnificaţii şi puterea evocatoare a acestui moment, nu găsesc termeni de elocventă comparaţie decît în atît de turmentata literatură a secolului nostru. Te întîlneşti aici cu un sentiment foarte asemănător celui pe care ţi-l creează Kafka în ultima pagină a *Procesului*, cînd cel ce trebuia să piară peste cîteva secunde înjunghiat în inimă, priveşte spre ultimul etaj al unei case din depărtare: „cele două jumătăţi ale unei ferestre se deschiseră pe neaşteptate, ca o lumină care ţîşneşte în întuneric; un om se plecă brusc în afară, aruncîndu-şi braţele înainte. Cine putea să fie? Un prieten? Un suflet bun? Un om care participa la nenorocirea lui? Cineva care voia să-l ajute? Era unul singur? Erau toţi? Mai exista acolo un ajutor?“

Simfonia s-ar fi putut termina aici dacă Berlioz n-ar fi fost sub stăpînirea morbidei tentaţii a funerarului. Una din marile lui voluptăţi artistice era de a convorbi îndelung şi solemn cu moartea, pe care o aduce şi o lasă să se desfăşoare teatral în faţa noastră. Ideea deznodămîntului tragic va fi aşadar spectaculos amplificată în ultima parte a simfoniei, în centrul căreia se află o celebră melodie de îngropăciune din evul mediu: *Dies irae*. Mişcarea de marş din partea anterioară se continuă şi în final, cu nuanţa nouă a procesiunii funebre. Imaginea morţii se întrepătrunde aici cu imaginea forţelor infernale care exultă sinistru. Este o aneantizare întru diavolul — temă predilectă lui Berlioz şi de dragul căreia el nu va ezita să-l corecteze chiar pe Goethe, cînd va face din Faust prizonierul veşnic al infernului. Poate însă că cel mai impresionant lucru în *Fantastica* nu este nici eşafodul şi nici iadul, ci dezolanta privelişte a idealului luat în derîdere. Ideea fixă care simboliza aspiraţiile eroului spre puritate şi înălţimi apare, în larma funerar-drăcească a acestui final, şfichiuită de biciul sarcasmului, cu contururile grotesc

Scanned with OKEN Scanner

desfigurate. Aureola de mister sacru a morţii este alungată, i se pune pe creştet cununa de spini a batjocurii. Pe întortocheatele coridoare ce duc spre lumea umbrelor răsună lugubru şi profanator rîsul sardonic al lui Mefistofel.

Pentru a spune toate acestea, care nu mai fuseseră rostite pînă atunci — Berlioz trebuia să-şi ia libertăţi de exprimare care nu puteau să nu-i scandalizeze pe contemporani. „Văd că nu are nici idei melodice şi nici armonice" — spunea despre *Simfonia fantastică*, într-o cronică, François Joseph Fétis, renumit muzicolog al vremii. La care Schumann, luînd apărarea lui Berlioz într-o celebră analiză, răspundea: „N-am văzut pînă acum apreciere mai nedreaptă . . . Putea să-l critice în orice privinţă pe Berlioz (ceea ce de altfel a şi făcut): fantezie, inventivitate, originalitate, dar să-i conteste bogăţia melodică şi armonică?" Într-adevăr Berlioz era atît de inedit în exprimare, încît — aşa cum se întîmplă adesea marilor inovatori — noutatea limbajului său putea fi uşor luată drept informitate, drept extravaganţă a unui netalentat care vrea să atragă atenţia asupra sa. O simfonie nu în patru, ci în cinci părţi, şi nici o parte nemaiavînd structura internă cu care marii clasici ne obişnuiseră; o desfăşurare muzicală care se supunea nu tiparelor arhitectonice tradiţionale, ci unu icapricios program literar, şi găsea unitatea într-o idee muzicală conducătoare care prefigura leitmotivul wagnerian; un melodism ce nu voia să mai ştie de simetriile frazei germane, grandios şi liber, făcut — cum spunea Schumann — „pentru a fi cîntat nu cu jumătate de glas, ci cu tot pieptul"; dar mai ales o coloristică fără precedent, realizată prin funcţia dramatică pe care o capătă timbrurile instrumentale, prin schimbarea structurii orchestrale de la o mişcare la alta. Poate nu atît Beethoven, cît Berlioz a dat semnalul cel mai răsunător şi decisiv pentru marile aventuri de explorare a spaţiului sonor. Să nu ne mirăm cînd Boulez, compatriotul de azi al lui Berlioz, ne oferă o tratare atît de rafinată şi chiar derutantă a timbrurilor, ne înfăşoară în lianele unor melodii care nu mai seamănă cu ceea ce bunicii noştri înţelegeau prin melodie, şi toate acestea pentru a vorbi şi el despre trupuri decapitate care plutesc în mări de sînge. *Ciocanul fără stăpîn* şi atîtea alte lucrări contemporane compuse sub acelaşi semn, nu sînt decît ecoul îndepărtat al îndrăznelii berlioziene.

Scanned with OKEN Scanner

Încă Schumann, în 1835, făcea o disociere netă între muzica, de un aşa profund psihologism, şi programul amănunţit cu care Berlioz socotise necesar s-o însoţească, programul ce descria vedeniile apărute unui artist îmbătat cu opium. Făcînd elogiul muzicii, Schumann se exprima nereverenţios la adresa programului: „Germania îl poate restitui lui Berlioz: în asemenea ghiduri este întotdeauna ceva nedemn, vecin cu şarlatania . . . Sensibil şi neînclinat să se intereseze de lucrurile foarte personale, neamţul nu vrea ca gîndurile sale să fie atît de grosolan călăuzite; chiar şi *Simfonia pastorală* îl jignise prin aceea că Beethoven n-a avut încredere în capacitatea lui de a desluşi caracterul muzicii fără ajutorul compozitorului. În faţa laboratorului geniului, omul încearcă un fel de sfiiciune: el nu vrea să ştie nimic despre cauzele, mijloacele şi tainele creaţiei, căci şi natura, acoperind rădăcinile cu pămînt, dă dovadă de anumită delicateţe. Să-şi ţină artistul pentru el chinurile sale; am afla lucruri îngrozitoare, dacă ne-am căzni să descoperim în fiecare operă ultimele surse ale provenienţei sale".

Evitînd la rîndul nostru interpretarea ilustrativă a muzicii şi acceptînd simfonia doar ca expresie a mişcărilor sufletului, nu putem totuşi să nu reţinem ideea de vizionarism implicată de programul berliozian, idee pe care Schumann nu era în măsură să o remarce atunci şi de care nici Berlioz nu era conştient; cum ar fi putut ei să se pronunţe asupra viitorului pe care *Simfonia fantastică* îl conţinea potenţial în sonorităţile sale? După 140 de ani de la apariţia ei, ne dăm seama că cele cinci părţi ale simfoniei derulau de fapt filmul ulterioarei evoluţii a muzicii, tragica ei traiectorie. Martori ai unei metamorfozări uluitoare, putem azi aprecia ce a însemnat pentru muzică să-şi pună semnătura pe pactul prin care îşi vindea sufletul, în schimbul atîtor libertăţi şi splendori ce aveau să-i fie oferite. Căci finalul *Simfoniei fantastice* nu este pur şi simplu, cum scrie în program, visul unei nopţi de sabat. Visîndu-şi coborîrea în infern ca trup fără suflet, artistul erou, cu care de altfel Berlioz se identifica, vorbea în numele artei, în numele unui viitor pe care îl întrezărea ca prin fumul unui oracol. Numai astfel privite, capătă fantasmagoricele viziuni ale lui Berlioz un sens interesant pentru omul secolului al XX-lea.

Din tabăra celor care, pe atunci, erau în stare să admire compoziţia lui Berlioz, deşi nu-şi prea dădeau seama de ce, ţişnise următoarea,

Scanned with OKEN Scanner

foarte plină de tîlc, exclamaţie: „que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique!“ Contemporanii lui Berlioz se grăbiseră, dar nu greşiseră. Ne dăm astăzi seama că exclamaţia era aplicabilă nu atît *Simfoniei fantastice*, a cărei frumuseţe pur muzicală ni se pare de necontestat, cît procesului care se punea în mişcare prin dezlănţuirea pasiunilor, prin libertatea de exprimare pe care şi-o lua compozitorul. Despre ceea ce oferă avangarda secolului nostru se poate într-adevăr spune, şi cu deplină îndreptăţire, că este impresionant şi tulburător, deşi nu este muzică. Împinsă de pasionalitatea din ce în ce mai furibundă, spre zone infernale a căror parcurgere îi desfigura progresiv nobilul chip, muzica s-a văzut transformată în contrarul ei, pierzîndu-şi — e drept — frumuseţea, dar cîştigînd noi atractivităţi (bineînţeles pentru cei care se simt atraşi de priveliştile apocaliptice, de lumea zgomotelor, de mecanismele neînsufleţite). Iată viziunea pe care o ascundeau — fără ştirea lui Berlioz — halucinaţiile fumătorului de opium.

9. Suferinţele lui Mozart şi ale lui Don Juan

Considerat încarnare a neseriozităţii, Don Juan, ca tip uman, nu e luat mai niciodată în serios. Să vedem ce ar putea ieşi dacă, abătîndu-ne de la această tradiţie, vom încerca să-l privim cu anumită gravitate, la care are dreptul măcar în virtutea prezenţei sale de secole în viaţa cotidiană a societăţii. Să-l luăm, cu alte cuvinte, în serios.

Că a devenit un mit, este indiscutabil. Cînd i se rosteşte numele, nici chiar erudiţii nu se mai gîndesc la un autor anume: la Tirso de Molina sau Molière, la Byron sau Puşkin. Toţi au în vedere o imagine care pluteşte de mult în lumea prototipurilor, într-atît s-a întipărit ea în conştiinţa omenirii ca simbol al iubirii mereu căutătoare şi nestatornice. S-a impus ca mit într-un mod chiar mai categoric decît imagini atît de profund simbolice ca Oedip, ca Prometeu, pe care parcă tot le mai raportăm la Sofocle sau la Eschil.

O creaţie devenită mit, sau înţeleasă ca atare, ţine mai mult decît alte producţii artistice, de lumea esenţelor, de ceea ce Platon ar fi numit „idei eterne“. Cele exprimate de ea privesc omul în ce are el fundamental, omul de pretutindeni şi dintotdeauna; o adecvată interpretare a mitului

Scanned with OKEN Scanner

presupune de aceea, în mod necesar, abstragerea de aspectele exterioare şi anecdotice, concret-istorice şi concret-geografice, în vederea descoperirii miezului de filosofică însemnătate universal-umană. Atît e de vastă semnificaţia unui mit, încît i se pot da interpretări dintre cele mai felurite, chiar profund contradictorii; în această privinţă, el nu se poate compara decît cu muzica, arta prin excelenţă a sensurilor fără margini, şi cred că nu este hazardat să vorbim despre o esenţă muzicală a mitului (de aceea Wagner vedea în el singura literatură din care se poate inspira compozitorul).

Trăind şi conţinînd tocmai prin latura lui de generalitate, mitul posedă, implicit, calitatea unei inepuizabile tinereţi, prin care izbuteşte să se păstreze mereu actual. El nu se perimează ba, dimpotrivă, are aproape miraculoasa posibilitate de a părea mereu nou şi proaspăt. Primenindu-şi necontenit mentalitatea, omenirea constată că noile ei stări de spirit se pot perfect acomoda cu unele din cele mai străvechi legende; descoperă într-un mit milenar rezonanţe pe care generaţiile anterioare nu le sesizaseră şi care-l pot face mai apropiat sufletului modern decît multe producţii nemijlocit inspirate din contemporaneitate.

Insist asupra caracterului universal-uman şi polivalent al mitului, asupra infinitei lui adaptabilităţi la cerinţele istoriei, deoarece eroarea cea mai frecventă în interpretarea miturilor provine din ignorarea acestui specific, din înţelegerea fabulei ad litteram. În loc de a o privi ca pe un simbol, ca pe o fereastră spre orizonturi fără sfîrşit, mulţi cititori, spectatori, auditori iau în consideraţie exclusiv intriga cu implicaţiile ei particulare de timp şi spaţiu, ceea ce poate avea drept rezultat interpretări eronate, dacă nu hilare. Orice mit poate fi uşor bagatelizat printr-o interpretare exterioară şi anecdotică, şi e greu să găseşti mituri pe care minţile mărginite sau înclinate spre o ieftină persiflare să nu le fi trivializat. Nu cred însă ca vreun alt mit să fi avut, din acest punct de vedere, o soartă atît de tristă ca Don Juan, din care mentalitatea superficială a veacului al XX-lea a făcut un seducător de bulevard, privit fie cu ironie binevoitoare, fie cu indignare moralistă.

Fascinaţia pe care de secole acest mit o exercită asupra scriitorilor ar fi de neexplicat, dacă semnificaţia lui Don Juan s-ar reduce la frivolitate erotică. De la Tirsto de Molina şi Molière la Richard Strauss şi Max Frisch, artiştii s-au îndreptat spre Don Juan tocmai pentru că

Scanned with OKEN Scanner

îl intuiau ca tip abisal (să mai repetăm truismul că o operă artistică nu poate fi vie decît dacă se alimentează din zonele adînci ale psihologiei umane?), ascunzînd frămîntări cărora niciodată nu li se putea da de capăt şi — prin aceasta — de natură să intrige generaţie după generaţie. Cred însă că, din toată literatura donjuanistică, nici o lucrare nu merge atît de departe cu sondajul psihologic şi cu întrezărirea laturilor ce vor interesa generaţiile viitoare, ca opera lui Mozart. Nu poţi să nu cazi pe gînduri descoperind că meditaţiile care l-au condus pe Kierkegaard spre filosofia neliniştii existenţiale, se întemeiază într-o măsură pe analiza făcută de el (şi rămasă celebră) *Don Juan*-ului mozartian. Dacă în 1843 Mozart şi *Don Juan*-ul său îi păreau lui Kierkegaard de o arzătoare şi inedită actualitate filosofică, putem spune că astăzi compozitorul şi opera lui sînt cel puţin tot atît de actuali, pe cît s-au dovedit a fi ideile filosofului danez. Aş îndrăzni chiar să spun că, deşi mai distanţat de noi în timp, compozitorul este de o şi mai puternică actualitate decît filosoful: din Kierkegaard derivă doar un curent (e drept, impunător) al gîndirii contemporane, pe Mozart şi-l revendică şi îl venerează întreaga omenire gînditoare. Ceea ce înseamnă că, anticipînd vizionar motive ale filosofiei existenţialiste, *Don Juan*-ul mozartian le depăşeşte şi conturează o viziune în care oamenii se pot recunoaşte independent de convingerile lor intelectuale.

Această asociere a numelui lui Mozart cu o gîndire axată pe ideile de nelinişte, păcat, moarte, poate părea arbitrară celor care văd în muzica lui Mozart o expresie a seninătăţii cereşti. Nu este o forţare a notei să extinzi dramaticele preocupări spirituale ale secolului al XX-lea asupra celui ce a scris *Răpirea din serai* şi *Flautul fermecat*, aceste cîntece de voioşie şi încredere? Întrebare la care m-aş grăbi să răspund tot cu o întrebare: nu ar fi o dovadă de infatuare din partea noastră să considerăm că deţinem monopolul şi întîietatea preocupărilor grave, refuzînd strămoşilor îndepărtaţi dreptul (şi cinstea, aş zice eu) marilor nelinişti ale cugetului frecventat de spectrul morţii? Nu, aceste preocupări nu sînt descoperirea secolului al XX-lea (acum, poate, n-au făcut decît să capete o înfăţişare spectaculos panicardă, neegalînd însă Apocalipsa . . .), ele au existat dintotdeauna în spiritele lucide şi frămîntate, sau cel puţin de cînd au fost scrise Eclesiastul, Cartea lui Iov şi Psalmii lui David; iar cînd Kierkegaard descoperea în *Don Juan*-ul lui Mozart motive apropiate inimii sale, el nu denatura mesajul mozartian, ci sublinia (poate

Scanned with OKEN Scanner

doar prea unilateral) permanența istorică a unor neliniști ale conștiinței, prezente chiar acolo unde aparența este dintre cele mai olimpice, mai netulburate. Și Kierkegaard încă nu cunoștea corespondența lui Mozart, din care compozitorul apare altfel decît cei mai mulți și l-au reprezentat: mereu urmărit de gîndul morții, cu care — desigur, după îndelungi lupte interioare — ajunsese să trăiască într-o consolatoare armonie. Bineînțeles, Mozart n-a fost un angoasat, el reușind să domine obsesiile funebre și să se înalțe în zona resemnării luminoase; dar pe de altă parte, omul care, pe patul morții, spunea că munca la *Recviem* este singurul mod în care poate protesta împotriva nedreptății destinului, un asemenea om n-avea și nu are nimic comun cu imaginea privighetorii geniale, acreditată de manualele de istorie a muzicii. Cu faptul că a compus *Răpirea* și *Flautul* nu se poate argumenta absența întrebărilor grave la Mozart; ar fi suficient să amintim de existența lui Don Juan, pentru ca, prin prisma lui, înseși *Răpirea* și *Flautul* să ne apară într-o nouă lumină, ca exclamații jubilatoare ale unui suflet care, cu supraomenesc efort, se smulge din infernul existenței. Wagner avea toată dreptatea să facă din *Don Juan*-ul lui Mozart partitura sa de căpătîi; compozitorul se arăta aici mai problematic, mai paradoxal, mai straniu, mai reflexiv, mai vizionar decît oriunde. Deși dezisă de principiile clasicismului, mentalitatea romantică, postromantică, expresionistă n-a încetat să-l iubească pe Mozart, simțind în opera acestuia, ascunse, problemele umane pe care avea să le scoată violent în prim-plan evoluția modernă a societății. Odată, Gershwin i-a spus lui Schönberg că intenționează să scrie ceva ușor și simplu, à la Mozart, la care Schönberg a răspuns că muzica lui Mozart e lucrul cel mai dificil și mai complex care se poate imagina, numai aparența fiind aceea a facilității. Adîncimea creației mozartiene este aceea a lacurilor transparente de munte, pe cît de îmbietoare pe atît de primejdioase.

A continua, după toate acestea, să vezi în Don Juan un aventurier erotic fără scrupule și mai ales să-l condamni ca pe un păcătos înrăit, înseamnă să te situezi la nivelul intelectual al unei predici duminicale dintr-o parohie rurală. Ca să invoc un caz ceva mai clarificat, gîndiți-vă ce aberant ar fi să vedem în Oedip doar pe făptașul unui paricid și unui incest, care-i atrag oprobiul public, și exilul ca singură cale de izbăvire. *Mutatis mutandis*, la fel de aberant mi se pare să vezi în înghițirea lui

Scanned with OKEN Scanner

Don Juan de către infern pedeapsa meritată de el pentru o viață desfrînată. E drept că Mozart își subintitulează opera „Desfrînatul pedepsit", dar sînt în dramaturgia ei muzicală — cum vom vedea — destule semne ale ironiei și autoironiei compozitorului, pentru ca să nu intuim în acest subtitlu un anumit subtext. Eroul capătă o pedeapsă, dar această pedeapsă este meritată numai din punctul de vedere al mentalității comune, ipocrite sau bigote, care nu poate să dea alt sens nestatorniciei lui Don Juan decît pe acela al destrăbălării. Dar așa cum paricidul și incestul lui Oedip sînt doar simboluri ale înfruntării omului cu destinul, încăpățînarea lui Don Juan de a nu se înhăma la carul fidelității conjugale simbolizează o aspirație mult mai generală și mai profundă: imposibilitatea funciară a eroului de a purta cătușe spirituale, libertatea oferindu-i singurul aer pe care-l poate respira. Mozart și libretistul său, Da Ponte subliniază aproape ostentativ această latură în scena balului, cînd ansamblurile sînt dominate de acel „Viva la libertà!" pe care Don Juan îl rostește cu frenezie aproape desperată (accent pe care-l sesizezi mai ales cînd ești avertizat că toată această scenă a balului se desfășoară sub semnul sinistru al urmăririi lui Don Juan de către dușmanii săi, a căror lovitură răzbunătoare el o așteaptă). Fuga aceasta din femeie în femeie exprimă așadar metaforic refuzul de a se înșuruba într-o existență de burghez, onorabil pentru că respectă ipocritele convenții ale comediei sociale. Societatea îl condamnă nu pentru că este desfrînat (pe cîți nu-i tolerează ea, făcîndu-se că nu-i recunoaște îndărătul măștii pe care au avut prudența să și-o pună pe față?), ci pentru că, prin francheța acțiunilor sale, arată că nu vrea să joace jocul îndeobște acceptat — exact ce se întîmplă cu Meursault, din *Străinul* lui Camus, unde condamnarea la moarte a eroului are ca principală justificare morală faptul că acesta nu fusese văzut plîngînd la înmormîntarea mamei sale: monstruozitatea sa nu mai trebuia suplimentar dovedită. Dona Elvira își face datoria și-l previne: termină cu acest stil de viață, bagă-ți mințile în cap! (Ea, săraca, speriată de toate cele ce se petreceau, se și hotărîse să intre la mănăstire). Bineînțeles că Don Juan nici nu vrea să discute și o expediază: recomandările erau sub nivelul lui, iar felul său de a trăi era mult deasupra puterii de înțelegere a Donei Elvira. Cînd apare la cină, Comandorul îi face recomandări asemănătoare: cuminteşte-te, pocăiește-te! — rostite însă cu tonul solemn și rigid al legiuitorului (de aceea apare

Scanned with OKEN Scanner

el ca statuie: personifică asprimea neîndurătoare a legii). Don Juan preferă însă moartea — unei cuminţiri şi pocăinţe care, asigurîndu-i o existenţă calmă, ba chiar stimată, l-ar fi înjosit în propriii săi ochi, căci l-ar fi obligat să pună, cu mediocră resemnare, cătuşele ipocriziei, filistinismului, supuşeniei. Celor care-l condamnă pe Don Juan pentru această perseverenţă în nestatornicia lui, un Don Juan cuminţit şi pocăit le-ar părea de cîteva ori mai odios decît eroul neînduplecat pe care-l înghit flăcările iadului. Ar arăta jalnic, ca Albatrosul lui Baudelaire, împiedicat de marinari să se avînte spre tării şi constrîns să se mişte stîngaci pe punte, printre cei care nu pot să zboare. Don Juan-ul mozartian este întruchiparea masculină a ideii şi setei de libertate, aşa cum Carmen a lui Bizet (în care doar sectanţii mai pot vedea o prostituată) simbolizează această aspiraţie pe plan feminin.

Avem totodată a face cu un mare nefericit. Este trivial să-ţi închipui că Don Juan schimbă femeile una după alta, dintr-o înclinare cvasipatologică spre prostituţie. Sursa nestatorniciei sale e profunda insatisfacţie pe care i-o lasă fiecare nou ataşament. Fire blestemată (şi, în această privinţă, se poate urmări un masiv filon donjuanesc la eroii lui Camil Petrescu), el tinde mereu spre absolut, spre totalitate, şi e sortit să-şi vadă mereu contrariată această aspiraţie, căci o fire omenească nu poate oferi decît relativităţi şi parţialităţi — acesta fiind, probabil, tocmai semnul distinctiv al măsurii umane. Nu vreau să spun că Don Juan este un supraom printre oameni, ci numai că el întruchipează cu puritate de prototip, năzuinţa omului de a-şi depăşi condiţia, năzuinţă care nu-i este mai puţin tipică decît limitele. Însetarea după absolut face măreţia dar şi nefericirea omului, căci niciodată nu-i este dat să găsească acea miraculoasă băutură care s-o potolească definitiv. De aici tristul său destin de „olandez rătăcitor", sortit să umble la nesfîrşit pe mări şi oceane, pînă va găsi fiinţa capabilă să i se jertfească în numele iubirii (şi e mai mult ca sigur că, scriindu-şi opera, Wagner a avut în minte — era de altfel obsesia tinereţii sale! — *Don Juan*-ul mozartian). Ceea ce Faust al lui Goethe semnifică pe planul cunoaşterii, Don Juan, fratele său bun, simbolizează pe planul trăirii emoţionale. Aceeaşi insatisfacţie a neputinţei de a cuprinde totul, de a stăpîni esenţele, de a imobiliza devenirea. Cu toată aureola care-l înconjoară pe Faust, mi-aş permite să spun că acestuia-i sînt proprii slăbiciuni pe care Don Juan nu le cunoaşte: e

Scanned with OKEN Scanner

gata să se sinucidă, iar apoi se îmbată cu mirajul Margaretei. Să vedem cum se comportă în această privinţă Don Juan, şi să începem cu al doilea aspect, acela al iluzionării sentimentale. *Carpe diem*, pare să fie deviza eroului mozartian care, ceva mai înţelept, cunoaşte destinul efemer al marilor visuri şi nu se lasă furat de ele; felul „operativ" şi aparent cinic în care gustă femeia, exprimă nu mentalitate uşuratică de „jouisseur", ci resemnare şi luciditate. Pentru a săpa şi mai adînc în această atitudine, să încercăm a reconsidera întreaga comportare a eroului în lumina sfîrşitului său tragic. Faptul că el merge de bună voie spre catastrofa anunţată de Comandor, este indiciul neechivoc al unei stări de spirit, care numai fericire nu s-ar putea numi. Acumulate, insatisfacţie după insatisfacţie trebuie să-i fi creat un teribil dezgust şi o indiferenţă faţă de viaţă, care i-ar deveni insuportabile dacă nu le-ar îneca măcar pentru cîteva ore în paharul unei noi şi trecătoare iubiri. Dar după aceste cîteva ore de uitare, insatisfacţia îşi ridică iarăşi capul, cercul vicios strîngîndu-se ameninţător în jurul eroului. Spre deosebire de Faust, împins la desperare de impasul cunoaşterii, Don Juan nu se lasă niciodată invadat de marasmul sufletesc, ci îl domină imperial, nepermiţînd nimănui să-i bănuiască drama: este pentru toţi reprezentantul cel mai odios al insensibilităţii, al hedonismului egoist. Şi poate nici spectatorul cel mai avizat nu i-o bănuieşte (chiar şi Beethoven respingea ca . . . imoral acest subiect), pînă cînd încearcă să explice nepăsarea eroului în faţa morţii. Nerecurgînd la paharul cu otravă (îl preferă pe acela al iubirii!) şi nici la vreun alt mijloc de sinucidere, Don Juan nu-şi doreşte moartea mai puţin decît Faust. Dorinţa de a muri îl urmăreşte ca o umbră; este poate chiar un căutător frenetic al împrejurării care să-i fie în sfîrşit fatală — de aici un dispreţ faţă de primejdii, care frizează stingerea instinctului de conservare. Evoluţia istorică a prototipului — căci Don Juan renaşte necontenit pentru a-şi reînnoi tragica experienţă — ne ajută să-i citim mai adînc în suflet, descoperind resorturi pe care nici marele Beethoven (stăpînit de altfel şi de unele obsesii puritane) nu le întrezărea.

Vă amintiţi acea magistrală creaţie a lui Pasolini care este filmul *Accattone?* Reconstituiţi felul cum trăieşte şi moare eroul, şi veţi înţelege mai bine ce se ascunde în spatele frivolei aparenţe a lui Don Juan. Căci Accattone este şi el un Don Juan: toată lumea îl ştie ca seducător, uşuratic, vîntură-lume şi îl condamnă ca atare, dar numai el ştie cîtă scîrbă

Scanned with OKEN Scanner

de viață masca această înfățișare. Acea scîrbă care-l determina să întreprindă mereu salturi mortale în apă — doar, doar va rămîne odată acolo; acea scîrbă care-i aduce pe buze, în clipele din urmă, cînd zace strivit pe caldarîm, cuvintele de ușurare: „Acum e bine!...“ Abia după acest deznodămînt, publicul începe a se gîndi că totuși Accattone era și el un suflet, și încă foarte chinuit de viață, și că merita, poate, mai de grabă compasiune decît condamnare. Îți dai seama că nici vorbă aici de personaj frivol; Accattone este, dimpotrivă, un perfect erou tragic, căci tot ceea ce întreprinde el poartă amprenta dorinței și necesității de a o termina cu această viață, căreia un fatum neîndurător îl împiedică să i se adapteze. Fărădelegea comisă de un asemenea personaj (furt, crimă etc.) nu este decît un sui-generis ajutor pe care i-l dă destinul pentru a putea ancora la țărmul unde se va încheia dureroasa sa peregrinare — țărmul neființei. Un spectator mai sensibil și mai perspicace al filmului își poate da seama de acest lucru de la bun început cînd, chiar cu imaginea genericului, regizorul aduce ca permanent însoțitor al evenimentelor nu o oarecare muzică de film, ci ceea ce este mai grandios în muzica tuturor timpurilor: *Patimile după Matei* de Bach. Muzica era menită, așadar, să dezvăluie de timpuriu sensul grav al unor aparențe frivole, sens pe care doar moartea avea să-l scoată la suprafață cu absolută limpezime. Am făcut această digresiune presupunînd că, în atmosfera ei, se poate sesiza mai ușor măreția tragică a eroului mozartian. Pe întreaga existență a acestuia se proiectează umbra morții. Un fatum pare să i-o impună încă de la început, obligîndu-l să săvîrșească o crimă pe care n-o dorise (uciderea Comandorului), așa cum Oedip era împins, contra voinței sale, să-și omoare tatăl. Culpabilitatea, deși involuntară, se cere răscumpărată și face iminent deznodămîntul funest. Presentimentul lui străbate întreaga operă prin fulgerele rău prevestitoare pe care le dezlănțuie, chiar în plin cer senin, furia urmăritorilor. Din acest punct de vedere, scena balului, cu tot celebrul și galantul său menuet (sau poate tocmai de aceea), e de-a dreptul sinistră: incontestabil că de aici s-a inspirat Ceaikovski (un adorator al lui Mozart), cînd și-a conceput scena balului din *Dama de pică* sub semnul amenințărilor grotesc-lugubre care licăresc halucinant pentru Gherman în forfota măștilor. Poate cineva crede că un spirit atît de realist și neiluzionat ca Don Juan nu realiza întreaga gravitate a situației? Toată dezinvoltura

Scanned with OKEN Scanner

felului său de a sta de vorbă noaptea cu morții în cimitir, denotă familiarizare cu ideea sfîrșitului; de altfel această macabră vizită a lui Don Juan nici nu are alt rost în dramaturgia operei: este culminația, materializarea neechivocă a unui sentiment pe care eroul îl purta de mult în el, este ca și cum i-ar atrage nerăbdător morții atenția că întîrzie să vină. Indiscutabil: oricît l-ai detesta pe Don Juan pentru ceea ce Beethoven numea „imoralitatea" sa, nu poți să nu-l admiri măcar pentru atitudinea sa mîndră și senină în fața morții. Și altfel îți vor apare toate jubilările lui triumfătoare cînd te vei gîndi că ele aparțineau unui om care se știa condamnat: ele exprimă victoria vieții și forțelor afirmative din om peste depresiune și deznădejde. Don Juan cîntă mereu în virtutea aceleiași formidabile vitalități sufletești care-i dădea lui Mozart putere să opună tragicei sale condiții (boală, mizerie, singurătate, certitudinea sfîrșitului timpuriu), voioșia *Răpirii din serai* sau a *Flautului fermecat.* Este într-adevăr, aici, ceva din experiența sufletească a lui Mozart însuși. Acel Mozart care scria că nu se culcă în nici o seară fără a se gîndi că a doua zi ar putea să nu mai existe, acel Mozart care spunea că gîndul morții i-a devenit un prieten permanent și consolator (desigur, nu pentru că viața i s-ar fi părut prea frumoasă).

Și, în sfîrșit, deznodămîntul operei: nu este el cel mai demn de un erou tragic? Oamenii nu sînt în stare să răpună o asemenea ființă (ce ridicol e Don Ottavio, acest amorez emasculat, în pretențiile lui de justițiar!); pentru ca Don Juan să fie nimicit, trebuie să intervină Satana însuși, cu flăcările sale atotmistuitoare. Ultimul tablou al operei ne înfățișează veselia urmăritorilor, care debitează banalități, învățate din micul lor catehism, despre chinuirea păcătoșilor în focurile Gheenei: „Astfel pier cei ce-au greșit etc. etc." Sînt convins că Mozart gîndea altfel: mai bine cu Don Juan în flăcările infernului, decît cu voi, domnilor, în patul călduț, cu prișnițele pe burtă și lumînarea la cap! O moarte grandioasă nu este rezervată decît caracterelor grandioase.

Scena penultimă din operă, cînd eroul îl înfruntă cu superb dispreț pe Comandor și acceptă mîndru, fără nici un regret, să moară, mă duce încă odată cu gîndul la acest Don Juan modern care este Meursault din *Străinul.* Și acesta le apare celor din jur ca un om cu o existență ușuratică, iar pentru incapacitatea sa de a mima sentimentalismul în formele lui general acceptate, este declarat insensibil și cinic. Meursault este

Scanned with OKEN Scanner

însă nu cel care *pare* privitorilor răutăcioşi din afară, ci acela care *este* atunci cînd dialoghează în deplină sinceritate cu sine însuşi, iar cititorul care-l urmăreşte în clipele de meditaţie solitară, ştie cîtă tristeţe şi generozitate sălăşluiau tainic în inima lui, şi în acelaşi timp cîtă capacitate de a se revolta împotriva rînduielilor absurde, împotriva violenţei şi ipocriziei. O împrejurare aparent întîmplătoare, în fond logică, scoate brusc la iveală nobleţea ascunsă a acestui caracter: provocarea algerianului care-i iese în cale ca un nou Comandor, trimis de destin pentru ca eroul să fie constrîns să săvîrşească crima (căci, din proprie iniţiativă, el nu s-ar fi putut atinge vreodată de un om). Meursault este şi el, ca şi Don Juan, în legitimă apărare, dar nimeni nu văzuse provocarea, iar cadavrul nu poate confirma circumstanţa atenuantă. Iată pentru apărătorii orînduirii ipocrite un excelent prilej şi pretext de a se debarasa de cel care, sfidîndu-i cu franchetea sa, le ameninţă ignobila comoditate, mincinoasa existenţă. Judecătorii nici nu vor să ia în consideraţie sursa altruistă a faptei sale: dorinţa spontană de a-şi apăra prietenul atacat. Şi nu numai că refuză să considere argumentele care pledează pentru Meursault, dar scormonesc indecent în toată existenţa lui intimă pentru a descoperi (printr-o monstruoasă răstălmăcire a faptelor) argumente care să justifice un verdict dinainte pus la cale. Ajuns la acest grad, conflictul dintre Meursault şi mediu determină radicalizarea eroului, îl face să devină pe deplin conştient de rostul existenţei sale ca fiinţă liber cugetătoare: forţei absurde, inumane, neînţelegătoare, exercitate asupra sa, el îi opune, cu sentimentul absolutei superiorităţi, spiritul lucid, neîncătuşat şi răzvrătit care face măreţia condiţiei umane. Conflictul este astfel adus la paroxism, iar Meursault va trebui să-şi ispăşească îndrăzneala de a fi fost el însuşi, îndurînd pedeapsa capitală. Judecătorii săi sînt însă nu numai monstruoşi, sînt şi făţarnici; hotărînd exterminarea fizică, ei mimează grijă pentru sufletul, chipurile, rătăcit al condamnatului şi-i trimit pe confesorul care-i ţine discursuri consolatoare. Înaintea morţii, acesta îi vorbeşte exact în spiritul recomandărilor pe care Comandorul i le făcea în ultimele momente lui Don Juan: pocăieşte-te, mîntuieşte-ţi sufletul! Culminaţie a ipocriziei: să fie îndemnat a se pocăi tocmai cel care se putea mîndri cu totala inocenţă a sentimentelor, cel care dovedise forţa de neînfrînt a adevăratei spiritualităţi. Şi bineînţeles că Meursault îi va azvîrli în faţă acelaşi dispreţ pe care Don

Scanned with OKEN Scanner

Juan îl aruncă, nici o clipă temător, Comandorului venit la cină. Reîntorcîndu-ne la eroul mozartian, va trebui să adăugăm, pentru întregirea portretului, că el caută întîlnirea cu moartea nu dintr-o înclinare morbidă, ci pentru că intuieşte în ea singura cale spre realizarea totală de sine (tot aşa cum Tristan şi Isolda numai în moarte găsesc încununarea şi suprema justificare a existenţei, a iubirii lor, şi fără îndoială că, dacă n-ar fi fost răpuşi, dacă nu şi-ar fi dorit şi acceptat cu voluptate sfîrşitul, sentimentul care i-a apropiat n-ar mai fi avut pentru posteritate nici un fel de aureolă). Fierbînd tainic în adîncuri, poate fără ca eroul să aibă deplină cunoştinţă de ele, forţa şi măreţia explodează şi se cristalizează granitic atunci cînd Don Juan se află, în fine, faţă-n faţă cu Comandorul, „această statuie rece pusă în mişcare pentru a pedepsi sîngele şi curajul care au îndrăznit să gîndească“ şi în care se rezumă „toate puterile raţiunii eterne, ale ordinii, ale moralei universale, toată grandoarea străină a unui Dumnezeu accesibil mîniei“. (Camus, *Mitul lui Sisif.*) Iată-l acum devenit pe de-a-ntregul el însuşi, splendid în tragica sa neînfricare, eliberat de toate aparenţele frivole şi rămas ca încarnare pură a bărbăţiei şi demnităţii, apoteoză strălucitoare a omului care a putut înfrunta şi cerul şi infernul. Păşind decis spre moarte, Don Juan pare să spună celor ce-l denigrează: „Iată cine sînt cu adevărat, trebuie să mor pentru ca toate cele făcute de mine să fie înţelese de voi, judecători pripiţi, la dimensiunile reale, şi voi veţi fi cei care vă veţi pocăi pentru a-mi fi aplicat comuna, meschina voastră măsură!“ Să ascultăm cu atenţie muzica lui Mozart deşi, în această scenă, nu e nevoie de o atenţie specială, muzica însăşi, impunîndu-se prin vehemenţa ei beethoveniană. Graţia, seninătatea, verva au dispărut pentru a face loc unor accente care-i prevestesc pe Egmont, pe Coriolan, pe Florestan. O, Beethoven nici nu bănuia că, de fapt, „imoralul“ Don Juan era fratele bun al temerarilor săi eroi.

Există, desigur, în comportarea lui Don Juan, suficiente atitudini care să îndreptăţească acuzarea de cinism şi în primul rînd ineleganţa cu care se descotoroseşte de femei cînd vor să-l acapareze. Dar pe de altă parte incontestabila sa noblețe sufletească ne obligă să ne întrebăm dacă el era funciar un cinic, sau devenise pe parcurs. Nu-i ştim vîrsta, ştim doar că ne apare la un moment de zenit al vieţii. Să fi fost dintotdeauna aşa? Evident, în această privinţă ipotezele sînt riscante, dar e cu nepu-

Scanned with OKEN Scanner

tință, dacă ești interesat de adevăr, să reziști tentației de a reconstitui preistoria lui Don Juan seducătorul. La un om de asemenea anvergură, cinismul trebuie să fi fost consecința dureroasă a unor dezamăgiri și lovituri care au traumatizat o sensibilitate luminoasă, încrezătoare. E aproape o regulă că cei care fac acte de curaj nebunesc provin dintre marii timizi, pe care viața i-a învățat să se domine și să se „construiască" din nou. Generozitatea originară a acestui suflet transpare de altminteri, oricît ar părea de paradoxal, și în felul său de a iubi, care nu are cîtuși de puțin un caracter egoist, cum pretind detractorii săi. Egoismul se manifestă (contrar felului cum se consideră de obicei) acolo unde pasiunea devine exclusivistă, intolerantă, tiranică: „aceia — cum spune Camus — pe care o mare dragoste îi îndepărtează de la orice viață personală, se îmbogățesc poate, dar îi sărăcesc în mod cert pe cei pe care dragostea lor i-a ales. O mamă, o femeie pasionată au inevitabil inima nesimțitoare, căci au întors spatele lumii. Un singur sentiment, o singură ființă, un singur chip, dar totul este devorat. O altă dragoste freamătă în Don Juan, o dragoste eliberatoare. Ea aduce cu sine toate chipurile lumii, iar fiorul ei vine din faptul că se știe pieritoare . . . Nu este generoasă decît iubirea care se știe în același timp trecătoare și unică. Jerba vieții lui Don Juan se încheagă din toate aceste morți și toate aceste renașteri. Acesta este felul său de a da și de a prelungi viața. Las pe alții să judece dacă se poate vorbi de egoism".

Este totuși posibil ca Mozart să-i fi conferit cu premeditare eroului său o asemenea complexitate? În această problemă voi da pentru cîteva secunde satisfacție celor dispuși să polemizeze și voi recunoaște că, într-adevăr, este puțin probabil ca Mozart să-l fi gîndit pe Don Juan cu toate semnificațiile pe care le-am analizat. Ce importanță are însă asta? Caracteristica operelor de geniu este tocmai aceea că ele spun mai multe decît a intenționat autorul să exprime. Desprinse de cel ce le-a creat, aceste opere își încep o existență și o carieră independente, revelînd, ca un tezaur fără sfîrșit, noi și noi bogății spirituale generațiilor care se succed și le contemplă cu sentimentul că „Oedip", „Faust", „Hamlet", „Don Juan" au fost atunci concepute, ca pentru a vorbi despre ele și pentru ele. Și totuși, chiar dacă ar fi să nu luăm în considerație acest destin obiectiv care face ca opera să scoată la iveală semnificații mereu înnoite, Mozart însuși ne oferă suficiente date care să facă inter-

Scanned with OKEN Scanner

pretarea de mai sus de nu exactă, cel puțin verosimilă. Dezvăluind sensul filosofic al operei, ne-am îndeplinit o datorie față de gînditorul Mozart, în general ignorat de opinia larg răspîndită care face din fluiditate, spontaneitate și lejeritate esența creației mozartiene. Am dat atenție nu faptului că Mozart a scris mult (ceea ce alimentează legenda facilității procesului său creator), ci faptului — mai puțin luat în seamă — că el își gîndea mult opera: să ne amintim numai tortura la care se plîngea că îl supune conceperea actului al treilea din *Idomeneo.* A scrie o operă însemna pentru Mozart infinit mai mult decît a pune pe muzică textul oferit de un libretist, însemna o filtrare critică a acestui text în vederea sesizării liniilor lui de forță și a eventualelor modificări, și nu odată întîlnim în corespondența lui ieșiri furioase prilejuite de inconsistența libretelor italiene. N-am de aceea nici o îndoială că, apucîndu-se de *Don Juan*, în perioada ultimă a vieții (1787), Mozart a făcut-o fascinant atras de marile probleme umane presupuse de subiect și că s-a apropiat de el cu o extremă concentrare a puterii de pătrundere în miezul sufletesc al eroului: dacă lui *Idomeneo* i se dăruise cu atîta ardoare, cu atît mai mult îi merita efortul acest Don Juan cu care, fără îndoială, simțea și importante înrudiri spirituale.

Și-a păstrat și aici suavitatea, grația, strălucirea, definitorii desigur pentru stilul său. Și le-a păstrat nu pentru că acestea ar fi „marca Mozart“ (personal de altminteri nici nu cred într-o asemenea „marcă“), ci pentru că subiectul avea o latură erotică ce se cerea caracterizată. Nu le putem însă înțelege în mod just semnificația decît privindu-le în grandiosul context din care fac parte: acel univers patetic care rezultă din confruntarea imaginilor divertisante și a celor tragice — confruntare care încadrează arhitectural opera (arcul alcătuit din uvertura sumbră și deznodămîntul funest, între care se succed impetuos peripețiile eroului) și răbufnește amenințător aproape în fiecare scenă (unde oricărei dezlănțuiri jubilatoare îi urmează ecouri rău prevestitoare și orice arie senină apare doar ca un intermezzo în cursa frenetică spre infern). Conflictului acesta, un sentiment, surprinzător în acea vreme, al demonicului cu luciri macabre și grotești, îi imprimă o acuitate care nu mai aparține esteticii clasice. Unde mai întîlnim, pînă la Mozart, acele înfricoșătoare hohote de rîs în liniștea funebră; spaima comică a acestui alt Sancho Panza care este Leporello, în fața spectrului fatal; discuția dezinvoltă a lui Don

Scanned with OKEN Scanner

Juan cu statuia mortului, prin care avem senzaţia că ne aflăm în plin teatru absurd? Resursele orchestrei sînt mobilizate, ca niciodată pînă acum în operă, pentru a da atmosferei terifiante incandescenţa pe care numai simfonismul e în stare s-o sugereze. Dar ceea ce intensifică demonismul operei e mai ales sarcasmul de care e pătrunsă de la un cap la celălalt. Cu excepţia lui Don Juan, toate personajele sînt luate de Mozart „peste picior": Dona Elvira, în isterica-i furie, aleargă tot timpul ca o apucată; Dona Anna joacă dubla comedie a răzbunării filiale şi a fidelităţii faţă de Don Ottavio, cînd în realitate ea vrea să se răzbune pe seducătorul care a abandonat-o şi pe care l-ar prefera oricînd molaticului Don Ottavio — căci ce e acesta, cu toate pretenţiile sale eroice, dacă nu un rol pe care, în alte vremuri, compozitorul l-ar fi scris pentru un tenor castrat!; Zerlina nu i-ar rămîne nici o clipă credincioasă lui Masetto, dacă ar fi sigură sută-n sută de promisiunile „cavalerului"; Masetto e varianta rustică a lui Don Ottavio, cu o doză de prostie în plus; Leporello e personificarea fricii şi prudenţei filistine care ating apogeul în scena morţii lui Don Juan, urmărită de el cu groază, de sub masă; pînă şi Comandorul, deşi venind din lumea de dincolo, este tratat ireverenţios de Mozart care-l face să se comporte ca un robot fioros. Consecvent mai mult decît s-ar crede în pornirea sa persiflantă, Mozart nu se cruţă nici pe sine, căci, în scena cinei lui Don Juan, orchestra atacă o arie din *Nunta lui Figaro*, la care Leporello reacţionează ca un personaj dintr-o piesă de Ionescu: „Das ist ja aus dem Figaro'von Mozart". Absolut fără precedent în istoria muzicii de pînă atunci, acest procedeu al autocitării marchează faza nouă, autoironică, de luciditate în care intra gîndirea componistică. De notat că nu este simpla transplantare a unei melodii dintr-o operă într-alta: Mozart citează „Fluturaş nu mai ai aripioare" — adică ceea ce ar fi zis despre erou, privindu-l de pe margine şi bucurîndu-se răutăcios, burghezul Figaro, întemeietorul moralei care avea să condamne nonconformismul lui Don Juan. Această permanentă şi derutantă pendulare între glumă şi moarte este sintetizată de Mozart în denumirea genului pe care îl inaugura o dată cu *Don Juan:* dramma giocoso (dramă veselă), denumire uimitor de vizionară — modernă, ar spune unii — căci Dürrenmatt n-a făcut decît să inverseze termenii botezînd *Vizita bătrînei doamne*, „comedie tragică". Ba pare a fi preluat de la Mozart chiar mai mult decît denumirea genului: happy-

Scanned with OKEN Scanner

end-ul sinistru al piesei, după exterminarea lui Alfredo Ill (bucuria cetăţenilor de a se fi descotorosit de singurul semen cît de cît cinstit) reproduce soluţia mozartiană care făcea ca morţii lui Don Juan să-i urmeze tabloul final al ipocriziei şi meschinăriei triumfătoare. Departe de a-i reabilita pe Dona Anna, Don Ottavio et comp., acest final vesel accentuează atitudinea dispreţuitoare a compozitorului: el azvîrle asupra haitei lespedea funerară destinată eroului care nu şi-a putut afla un mormînt, aşa cum nici el, Mozart, nu avea să aibă. Se răzbuna cu anticipaţie pe cei care şi pe el îl hăituiseră.

Dacă n-ar fi decît datele obiective ale creaţiei mozartiene, şi *Don Juan* tot apare, la o cercetare atentă, nu ca un simplu „desfrînat pedepsit“ (acum a devenit, cred, limpede tîlcul sarcastic al subtitlului mozartian), ci ca un tip de tulburătoare complexitate umană. Dorul irezolvabil după absolut, insatisfacţia lăsată de el, refuzul superb de a se mulţumi cu măsura comună, consecvenţa revoltei sale care pătrunde curajoasă în neant, unde Don Juan e prefăcut în cenuşă pentru a renaşte ca prototip etern victorios — iată o fizionomie care are prea puţine elemente comune cu imaginea alergătorului după fuste. Şi încă mai puţine cu spaniolul din secolul al XVII-lea, căci Don Juan se dovedeşte purtător al unor nelinişti şi elanuri care sînt ale omenirii liber cugetătoare dintotdeauna. Importanţa analizei lui Kierkegaard este nu că ar vrea să facă din Don Juan un existenţialist avant la lettre, ci că scoate în evidenţă profunzimea, generalitatea şi actualitatea acestui grandios caracter. Că pe Don Juan îl simţim mai mult ca oricînd un frate spiritual, a demonstrat-o magistral Albert Camus într-un celebru eseu unde Don Juanismul este privit ca parte componentă a spiritualităţii noului Sisif: omul modern care urcă la nesfîrşit pe munte bolovanul atîtor absurdităţi dar, prin gîndire şi voinţă, se ridică deasupra acestei tragice condiţii, contemplînd-o cu senină resemnare şi îndeplinindu-şi cu dăruire datoria de Om. Păcat că *Mitul lui Sisif* ignoră Don Juan-ul mozartian, adică tocmai opera care i-ar fi plăcut cel mai mult lui Camus prin răsunetul luminos, reconfortant pe care-l lasă, deşi dezvăluie o latură dintre cele mai amare ale existenţei umane.

Scanned with OKEN Scanner

10. Harold și Manfred printre noi

Harold, Manfred... Nume plăcut sunătoare, înconjurate de aura legendei. Le evocăm pentru poezia misterioasă pe care o emană, pentru strania, ireala lor frumusețe. Nu sînt ca noi, nu mai există printre noi, au ceea ce noi nu avem și nu au ceea ce — fără plăcere — găsim la noi. Multora le sînt simpatici tocmai prin această inactualitate a lor. Pentru ca, din același motiv, exponenții avangărzii — și literare și muzicale — să-i trateze cu ironie ca pe simboluri anacronice ale unei mentalități depășite.

Trăiesc în amintirea noastră ca icoane ale romantismului, bineînțeles în măsura în care demonismul din ei poate fi compatibil cu calitatea de sfinți. Deși se uită spre noi cu un zîmbet trist, de adîncă dezamăgire, îi privim cu o nostalgică invidie. Pentru mult prea încercatul secol 20, aceste imagini romantice, cu toate negurile lor, reprezintă o epocă idilică a societății și a muzicii. Și mai ales a muzicii: era vremea melodiilor generoase, al căror glas a amuțit de multe decenii și pare-se definitiv. Berliozianul Harold poate exista nu numai în inimile, dar și pe buzele noastre, iar tema ceaikovskiană a lui Manfred, deși sinuoasă, ca și sufletul eroului, nu este mai puțin cantabilă.

Mă îndoiesc însă că celor ce pătrund substanța muzicală a simfoniilor lui Berlioz și Ceaikovski, depășind delectarea sentimentală cu o melodie ori cu efecte de orchestră, cei doi eroi ar putea să le mai apară în această lumină. Imaginea idilică s-ar risipi, așa cum se risipește imaginea frivolă a lui Don Juan, atunci cînd ajungi să-ți dai seama că aventurile erotice ascundeau un etern zbucium uman: un zbucium de o semnificație atît de largă, încît ne face să ne întrebăm dacă nu cumva Don Juan trebuie privit ca erou primordial, cu alte cuvinte ca germenele generator al unor mari tipuri artistice, chiar și al celor de anvergura lui Faust sau Don Quijote, în care se poate ușor identifica un filon donjuanesc. Artă a celor mai vaste și mai elevate sensuri, muzica a contribuit considerabil la adîncirea și înnobilarea imaginii pe care o avem despre Don Juan. Max Frisch, celebrul dramaturg elvețian, scria într-un eseu: „Cea mai bună introducere la Don Juan, în afară de Kierkegaard, rămîne spectacolul unei lupte de tauri în Spania". Lăsînd la o parte lupta de tauri, voi preciza că Kierkegaard, gînditorul

Scanned with OKEN Scanner

întemeietor al existenţialismului, a putut scoate la iveală semnificaţiile filosofice ale eroului, într-o analiză devenită clasică, avînd ca punct de pornire *Don Juan*-ul lui Mozart: căci aici apare pentru prima oară revelată, şi cu o strălucire neîntrecută pînă astăzi, grandoarea tragică a legendarului personaj. Deşi compozitorii romantici nu l-au abordat direct pe Don Juan, ei au trăit în realitate sub necontenita obsesie a acestuia: mai toţi eroii îndrăgiţi de ei aveau ca note dominante insatisfacţia iremediabilă şi căutarea perpetuă. La amurg de romantism, Richard Strauss avea să sintetizeze aceste tendinţe donjuaneşti ale muzicii veacului şi să tragă o concluzie explicită în poemul său simfonic *Don Juan*, unde eroul, pe care încă Mozart îl mai numea „destrăbălatul pedepsit", apare complet şi definitiv reabilitat.

Prin exaltaţii şi nefericiţii săi eroi, Byron a exercitat asupra muzicii secolului al XX-lea o înrîurire incomparabilă. Compozitorii s-au orientat spre el deoarece, în frămîntările eroilor săi, regăseau precizate enigmaticele nelinişti pe care Beethoven li le lăsase moştenire spre fructificare. Sub semnul influenţei byroniene s-a cristalizat conştiinţa de sine romantică a muzicii. Chiar dacă prezenţa lui Goethe în preocupările compozitorilor este cantitativ mai impozantă, spiritul byronian are întotdeauna asupra ei ascendentul viziunii. Făcînd apel la Faust, şi Liszt, şi Schumann, şi Berlioz l-au răsfrînt prin prisma — atît de dragă lor — a melancoliilor lui Harold şi desperărilor lui Manfred. Compunînd *Simfonia „Faust"*, Liszt nu şovăie să declare că eroii lui Byron îi sînt mai apropiaţi. Rămîne totodată deschisă problema dacă Goethe însuşi nu şi-a conceput *Faustul* sub oarecare influenţă din partea lui Byron, pe care-l cunoştea şi preţuia.

Evoluţia lui Byron o anticipă pe cea a muzicii : pînă aproape de amurgul scurtei, dar atît de plinei sale existenţe, nici el nu-l evocase pe Don Juan, cu toate că tipurile ce crease erau, mai toate, variaţii pe această temă. Contrar obiceiului, tema apărea limpede şi strălucitoare la sfîrşitul variaţiilor: deşi neterminat, poemul *Don Juan* rămîne cuvîntul suprem al scriitorului, încununarea operei sale. Un Don Juan luminos şi candid, esenţă pură, rămasă după ce convulsiile sufleteşti ale fraţilor săi mai mari — ceilalţi eroi byronieni — se epuizaseră şi fuseseră decantate. Pentru ca să fie însă posibilă o înviere întru puritate şi lumină, era necesară sorbirea paharului tragic pînă la fund, adică

Scanned with OKEN Scanner

pînă la acea prăbuşire în neant cu care se încheie „Manfred". Intuind şi dezvăluind sensuri ascunse de care adesea nici poetul nu e conştient, muzica poate da o rezonanţă nouă, metafizică subiectului literar, ceea ce apare foarte elocvent în viziunea ceaikovskiană a lui *Manfred*: poemul lui Byron se termina pe imaginea morţii; în simfonia lui Ceaikovski, din copleşirea marşului funebru, ţîşnesc dintr-o dată sonorităţile transcendentale ale orgii, sugerînd izbăvirea şi renaşterea.

Ca să-ţi explici şi să înţelegi prăbuşirea lui Manfred, prin care se exprima de fapt faza ultimă a eroului byronian în general, trebuie să-i urmăreşti spiritualizarea în toată sinuoasa şi din ce în ce mai deznădăjduita ei devenire. Devenire al cărei curs se înnegurează o dată cu dezgustul apatic ce pune stăpînire, ca maladie de netămăduit, pe sufletul lui Childe Harold. Strict biografic, acesta este Byron însuşi care întreprinsese o lungă călătorie în ţările Mediteranei, evadînd dintr-o lume unde simţea că se înăbuşă. Ca tipologie artistică, este un Don Juan săturat de experienţe erotice şi înclinat spre reflecţie, deci mai intelectualizat. El va rătăci nu în căutare de noi cuceriri sentimentale, ci mînat de o tristă plictiseală (sentimentul numit de englezi „spleen", în româneşte „urîtul"), care cere o necontenită schimbare a peisajului. Privirile lui Harold se sprijină, obosite şi visătoare, pe imaginile filmului care se desfăşoară; incapabil să se smulgă stării de spleen, el nu va putea decît să mediteze rece asupra istoriei, popoarelor, omului, pe aceste meditaţii proiectîndu-se necontenit umbra nefericirii sale, a neputinţei de a găsi un sens şi un farmec acestei vieţi. „Totuşi, ne spune Byron, nu era de loc orb la atracţiile frumuseţii. Aceasta lăsa asupra lui impresia pe care i-o lasă înţeleptului. Nu că asupra unui spirit ca al său filosofia ar fi găsit de cuviinţă să-şi arunce casta şi impunătoarea privire; dar pasiunea, fie că o ia la fugă, fie că sucombă sub propriile sale nebunii; iar viciul, care-şi sapă cu propriile sale mîini un voluptuos mormînt, îi îngropase de mult timp şi pentru totdeauna speranţele. Victimă a saturaţiei, o sumbră scîrbă de viaţă scrisese pe fruntea sa lividă sentinţa fatală a lui Cain cel blestemat. Se mulţumea să privească fără a se amesteca în mulţime. Nu se uita însă la oameni cu ură de mizantrop. Ar fi dorit uneori să ia parte la dans şi la cîntece. Dar cum să surîzi, cînd simţi că te prăbuşeşti sub povara destinului? Nimic din ceea ce se oferea privirilor sale, nu-i putea face tristeţea mai uşoară".

Scanned with OKEN Scanner

Nu numai o temă cu funcţie de refren îl va caracteriza pe Harold în simfonia lui Berlioz, dar şi un timbru — acela întunecat, mat şi echivoc al violei, care se va detaşa tot timpul de ansamblul orchestral, subliniind contrastul dintre erou şi lumea înconjurătoare. Singurătatea şi indiferenţa eroului prin intermediul ei ne vor fi sugerate, şi cu o deosebită plasticitate, atunci cînd în faţa lui Harold se perindă oamenii pe care natura nu i-a blestemat să cunoască crize ca ale lui. El se va deosebi în primul rînd de aceia al căror suflet poate gusta din dulcea mîngîiere a credinţei, personificaţi de Berlioz în ţăranii care merg cîntînd rugăciunea de vecernie. Harold este prea pustiit lăuntric pentru a mai putea găsi în el acele resurse de ingenuitate, dragoste şi nădejde din care se hrăneşte credinţa. Liniştea celor împăcaţi cu ei şi cu cerul se comunică totuşi şi nefericitului călător; ea, desigur, nu-l va salva, dar va face ca, măcar pentru cîteva clipe, torentul de chinuitoare insatisfacţie să curgă mai potolit. Rămînînd mai departe distanţaţi — solitar şi mulţime —, sînt însă îmbrăţişaţi de blîndeţea amurgului din care emană nostalgia după o patrie ideală. Într-un mai acut contrast cu mediul se vede Harold atunci cînd Berlioz îl pune să asiste la serenada pe care tînărul din munţii Abruzzi o cîntă iubitei sale. Dragostea acestuia este simplă, iar duioşia n-o împiedică să fie zglobie: prin asocierea flautului-piccolo cu oboiul şi cornul englez se creează o atmosferă de scherzo rustic. În sufletul lui Harold acest sentiment nu mai poate încolţi: lirismul dureros al violei aduce dragostea ca pe o amintire îndepărtată, din care se nasc multe gînduri melancolice. „O, dragoste! Tu nu eşti un locuitor al acestei lumi — serafim invizibil, noi credem în tine: eşti o religie care are ca martiri inimile zdrobite; dar niciodată ochiul nu te-a văzut şi niciodată nu te va vedea aşa cum trebuie să fii... Dragostea e un delir: este demenţa vîrstei tinere; dar remediul este şi mai amar; cînd vedem, una după alta, dispărînd atracţiile cu care ne-am îmbrăcat idolii... nu continuăm mai puţin să rămînem sub vraja lor...“ Meditaţii de care ţăranul din Abruzzi este străin, pentru el dragostea nefiind, cum spune poetul nostru, „un lung prilej pentru durere“. Cîntecul său voios se deapănă mai departe, contrapunctînd melancolia lui Harold, cel încarcerat în propriul său ego, ca şi Faust, pe care veselia ţăranilor în pusta maghiară îl lăsa indiferent, sau ca eroul *Simfoniei*

Scanned with OKEN Scanner

fantastice care, printre păstori, își simte și mai apăsător destinul de însingurat.

De o tristețe pe care nimic n-o risipește, nici măcar episodic, poemul lui Byron nu se termină totuși tragic. Finalul său este imprecis, ca o suspensie. Harold nici nu și-a pus capăt zilelor, dar nici n-a găsit ieșire din marasm. Berlioz este însă omul concluziilor precise și tragice: cu cîtă voluptate savurează el decapitarea eroului din *Fantastica* și prohodirea lui în zgomote de orgie infernală! Nu ezitase, pentru a-și impune mica sa manie, nici să-l arunce pe Faust în cazanele cu smoală ale infernului, contrazicîndu-l astfel fundamental pe Goethe. Față de Byron nu va fi mai reverențios: Childe Harold va avea și el un sfîrșit berliozian. Va muri așadar, și dacă nu în infern ca Faust, cel puțin în ambianța orgiei, atît de dragă compozitorului romantic. Finalul simfoniei ni-l arată pe erou dîndu-și sufletul printre briganzi care chefuiesc spectaculos. Apare în mijlocul acestora urmărit de amintiri — prilej pentru Berlioz de a readuce evocator temele părților anterioare. O făcea desigur și sub influența procedeului foarte recent inaugurat de Beethoven, care începea finalul *Simfoniei a IX-a* cu recapitularea materialului tematic din mișcările precedente. Folosind acest procedeu al reminiscențelor, Berlioz pare a face aluzie la alt mare erou byronian, Manfred: neputința de a uita trecutul, în ciuda încercărilor desperate de a-i înmormînta amintirea. În finalul *Simfoniei a IX-a*, trecutul revenea pentru ca de pe platforma lui eroul să-și ia zborul spre înălțimile vieții; revenirea trecutului în memoria lui Harold echivalează cu brînciul pe care destinul îl dă acestuia în neantul morții. O a doua reluare a temelor-amintiri, spre sfîrșitul acestei părți, arată ca viziunile estompate ale unui muribund. Ultimele suspine ale lui Harold vor fi acoperite de lugubra petrecere a briganzilor. Fiecare moare singur...

Cu toate că intervenea într-un mod atît de extravagant în subiectul byronian, Berlioz nu păcătuia față de adevăr (așa cum nu păcătuia trimițîndu-l pe Faust în infern, unde de fapt era mult mai în firea lui să ajungă, decît în locurile paradisiace unde l-a așezat Goethe în a doua parte a tragediei, eroare pe care Thomas Mann, în *Doktor Faustus*, n-o repetă). Condamnîndu-l să piară tînăr și singur printre străini, înconjurat de o indiferență care părea să răspundă ca ecou propriei sale indiferențe, Berlioz îi hărăzea lui Harold un sfîrșit care decurgea

Scanned with OKEN Scanner

din nefericita lui natură. Nu făcea decît să scoată la iveală o moarte pe care eroul lui Byron o purta de mult în el. Într-o adăugire din 1813 la prefaţa primelor două cînturi, Bryon spunea: „Dacă aş fi continuat acest poem, aş fi întunecat din ce în ce mai mult culorile personajului meu căci, conformîndu-mă cadrului în care voiam iniţial să-l introduc, aş fi făcut din el un Timon modern". Or, cine este Timon, eroul tragediei shakespeariene, dacă nu sufletul generos şi încrezător care, grav dezamăgit în iluziile sale asupra oamenilor, trebuie să piară tragic? Compozitorul a anticipat aşadar intenţiile scriitorului, şi cred că Byron n-ar fi avut obiecţii esenţiale la deznodămîntul berliozian.

★

Dacă nu greşise ucigîndu-l pe Harold, Berlioz totuşi se grăbise, şi această grabă face ca finalul simfoniei sale să nu apară îndeajuns de justificat. Nu se petrec, în cele patru mişcări, evenimente, şi nu are loc o gradaţie dramaturgică, o acumulare de tensiune care să facă absolut necesar şi inevitabil deznodămîntul. O moarte atît de tragică trebuia să fie preludiată de acele derute şi deznădejdi care fac viaţa insuportabilă şi îndreaptă privirile spre nefiinţă ca spre singura ieşire posibilă din marasm. Aşa simte şi într-acolo priveşte Manfred, nefericitul solitar care întruchipează faza culminantă în evoluţia eroului byronian... „Ce vrei să fac cu zilele? Şi-aşa-s prea lungi" — răspundea el duhului care se oferise să-i sporească anii de trăit; ceea ce răzbate din toate gesturile, reflecţiile, dorinţele sale este — cum spune Byron — „apriga însetare după odihna morţii". Este suficient să compari tema conducătoare prin care apare caracterizat Manfred în simfonia lui Ceaikovski şi tema berliozianã a lui Harold: nota dominantă a acestuia din urmă era visarea melancolică, şi cu ea rămîne pînă în scena finală a morţii în mijlocul briganzilor (ceea ce ne impiedică să ne explicăm pieirea subită a eroului); din tema lui Manfred adie un sentiment de copleşitoare singurătate, curba lui, foarte întortocheată, coborînd spre adîncuri mormîntale, în care orchestra aruncă bolovanii unor acorduri strivitoare. Privirile lui Harold erau obosite, dar peisajul nu-şi pierduse pentru el atractivitatea (o atractivitate pe care, desigur, plictiseala nu întîrzie s-o risipească, dar care, prin schimbarea priveliştii, poate fi împrospătată); lumea nu mai prezintă pentru Manfred nici un farmec,

Scanned with OKEN Scanner

singurul gînd trezit în erou de grandiosul decor alpin pe al cărui fond apare, fiind acela al sinuciderii. Iată de ce, deşi simfonia lui Ceaikovski urmăreşte firul dramei byroniene şi deci ar trebui să păstreze în jurul acţiunii un văl de mister, ideea deznodămîntului tragic va fi sugerată încă din prima mişcare a simfoniei ca iminentă, ca sălăşluind în firea şi destinul eroului. Cînd Ceaikovski va marca muzical neantul, în partea a patra, el nu va face decît să reia marşul funebru cu care se încheie, prevestitor, prima mişcare a simfoniei.

Deosebirea de atmosferă dintre *Harold în Italia* şi *Simfonia „Manfred"*, compusă în 1885, adică după o jumătate de secol, măsoară drumul parcurs de muzica europeană în funesta ei înaintare. O viziune ca cea a lui Ceaikovski nu era posibilă decît acum, cînd muzica făcuse acele experienţe psihologice şi îşi făurise acele mijloace care să-i permită a exprima adecvat tragismul situaţiei lui Manfred. Cu patru decenii în urmă îşi încercase puterile în tălmăcirea muzicală a acestei teme şi Schumann, într-o muzică de scenă, dar ceea ce obţinuse era tot un fel de Harold: meditaţia dezamăgită apărea acolo în prim-plan (exact ca la Berlioz, pe care Schumann îl preţuia atît de mult), şi nu contradicţiile dintre erou şi existenţă, contradicţii rezolvabile doar prin moarte. Ceaikovski aparţinea unei noi epoci muzicale, aceea în care romantismul îşi vede progresiv şi ameninţător umbrite laturile luminoase, în favoarea obsesiilor şi temerilor care pot atinge dimensiunea coşmarului, şi a suferinţelor care, cînd devin disperare, pot exploda devastator.

Exterior, *Simfonia „Manfred"* pare să fie o copie a lui *Harold în Italia;* două mişcări cu caracter dramatic (prima şi a patra) încadrînd două peisaje muzicale (unul vioi şi altul suav), de-a lungul acestor patru tablouri perindîndu-se tema conducătoare care îl defineşte pe erou. În realitate însă spiritul ceaikovskian posedă, în raport cu viziunea lui Berlioz, o acuitate nouă, o perspectivă de un dramatism nemaiîntîlnit, şi încă de un dramatism care nu e numai teatral, ca la Liszt sau la autorul *Simfoniei fantastice*, dar şi spiritual, atingînd profunzimi metafizice. Nu sub influenţa lui Berlioz şi nici graţie lui Byron privea Ceaikovski viaţa cu ochi atît de înspăimîntaţi. Era felul său de trăire existenţială, aşa se răsfrîngea lumea în conştiinţa lui, şi nu există operă importantă a compozitorului în care această vibraţie specifică să nu se simtă. Gîndiţi-vă bunăoară la acele năprasnice erupţii şi trăznete

Scanned with OKEN Scanner

care pustiesc, în simfoniile sale, priveliştile lirice euforice, la sentimentul destinului implacabil, care niciodată nu apăruse în muzică realizat atît de plastic, ca o sabie a lui Damocles. Tulburările sufleteşti ale unui erou ca Gherman, din *Dama de pică*, ajung atît de departe, încît pătrund într-o zonă unde nu se gîndise să păşească Berlioz, cît de demonic ar fi fost el. Apariţia nocturnă a contesei defuncte ca fantomă, în acompaniamentul înfricoşător al furtunii de afară, la fel groaza paralizantă care-l cuprinde pe erou, ca un fel de replică la groaza care o ucisese pe contesă cînd Gherman pătrunsese în camera ei — toate acestea alcătuiesc o genială anticipare a expresionismului în muzică. Faustul berliozian bîntuit de gîndul sinuciderii ne va apărea de-a dreptul idilic, pus în faţa acestui coşmar muzical, şi nici eroul *Fantasticei*, cu toată decapitarea sa şi cu toată orgia nopţii de sabat, nu are o înfăţişare atît de sinistră. Mai apropiat se arată Gherman de disperările şi halucinaţiile lui Wozzeck, ale cărui lugubre strigăte, ce vor desfigura peste patru decenii chipul muzicii, în solul ceaikovskian îşi au unele din rădăcini. Era în această atît de specifică vibraţie a lui Ceaikovski şi un ecou al sensibilităţii ruse, mai precis al acelor nelinişti care-i torturează pe eroii dostoievskieni, în mod deosebit pe cei lucizi şi — de aceea — revoltaţi. În spatele Manfredului ceaikovskian se profilează umbra lui Ivan Karamazov, cel care ar vrea să creadă, dar pe care imensitatea răului în această lume îl face să nege providenţa, aruncîndu-l într-o neagră desperare. Cum vom vedea mai tîrziu, Ceaikovski subliniază cu o pregnantă şi elevaţie pe care nu le întîlnim la Byron, această dialectică tragică a setei de divin şi a neputinţei de a bea din izvoarele lui.

Continuare logică a lui Harold, Manfred este şi continuarea lui Don Juan, acel prototip suprem din care descind toţi marii răzvrătiţi, căutători şi rătăcitori. Dacă Harold era un Don Juan săturat de aventuri erotice şi înclinat spre reflecţie, Manfred va cunoaşte o intensificare a intelectualismului pînă la transformarea lui într-un nou Faust (putem chiar spune că el este Faustul romantismului, cel închipuit de Goethe gravitînd mai mult spre idealul clasic). E faustian nu numai prin dezbinul din suflet, prin grandoarea aspiraţiilor, dar şi prin vrăjitoreasca lui complicitate cu forţele supranaturale. Am dovedi superficialitate, luînd drept intermezzo divertisant mişcarea de scherzo care urmează ca parte a doua în simfonia lui Ceaikovski. Jerba aceasta strălucitoare

Scanned with OKEN Scanner

de scîntei sonore, surprinzătoare după dramaticele dezlănțuiri ale primei părți, este imaginea zînei Alpilor, pe care Manfred, cu magicele sale puteri, o face să apară în curcubeul unei cascade, nădăjduind că ea l-ar putea ajuta. Muzica însăși spulberă destul de repede impresia că acesta ar fi un divertisment: pe scînteietorul fundal sonor se profilează silueta însinguratului, torturat de cumplite întrebări. Așa va fi de acum înainte mereu: zîmbetul nu va mai apărea în muzică — și vorbesc despre această artă în general — decît ca scurt antract al unui spectacol tragic pe care compozitorul are parcă trista misiune de a-l evoca, pentru a atrage necontenit oamenilor atenția asupra lui. La acest sfîrșit de secol începe muzica să-și schimbe funcția, în locul vieții așa cum ar trebui să fie, ea tinzînd să înfățișeze viața așa cum este. Se înțelege că, în aceste condiții, zîmbetul nu va mai putea fi un autentic zîmbet, expresie a destinderii și voioșiei: își va vedea conturul crispat, iar conținutul golit de spontaneitate și generozitate. Poți oare zîmbi cu o inimă neumbrită, cînd știi că în fiecare clipă poate suna gongul actului următor al acestei perpetue tragedii? Zîmbetul va evolua tot mai pronunțat în muzica modernă spre hazul de necaz, rîsul acru, rînjetul sardonic, ironia grotescă. Farmecul lui Ceaikovski constă, printre altele, în resturile de candoare și luminozitate pe care le mai păstrează surîsul său, însușiri din ce în ce mai rare la acest sumbru amurg de secol. După scena de la cascadă, compozitorul se va bucura și ne va mai bucura încă o dată prin calmul pastoral al andantelui, care amintește de scenele rustice din simfonia despre Harold. Calmul său este însă destul de repede și brusc sfîșiat de neliniștile eroului, căruia contactul și contrastul cu cei senini îi dau o conștiință și mai deznădăjduită a iremediabilei sale singurătăți. Evocare a întîlnirii dintre erou și vînătorul din Alpi, a cărui viață tihnită Manfred o invidiază, acest moment muzical nu exprimă totuși o situație specifică byroniană. Sentimentul izolării blestemate și al inadaptabilității exista dintotdeauna în inima lui Ceaikovski. Îl găsim formulat cu neechivocă precizie în comentariul pe care el însuși îl face *Simfoniei a IV-a*, anterioară lui *Manfred*: „Dacă nu găsești în tine motive de bucurie, privește la ceilalți oameni. Mergi în popor. Privește cum știe acesta să se înveselească, dăruindu-se fără margine sentimentelor de bucurie... O, cît este el de vesel! Cît este de fericit, că în sufletul său toate sentimentele sînt spontane și simple!

Scanned with OKEN Scanner

Dojenește-te și nu mai spune că totul pe lume este trist. Sînt bucurii simple, dar puternice. Înveselește-te de veselia celorlalți. A trăi este totuși posibil".Pentru ca la numai cîteva clipe această încercare avîntată de ieșire din sine să primească de la viață o ripostă brutală: „De-abia ai reușit să uiți de tine și să te entuziasmezi de spectacolul bucuriei celorlalți, că nemilosul fatum din nou se arată și îți amintește de existența lui. Dar celorlalți nu le pasă de tine. Ei nici nu și-au întors privirile, nici nu s-au uitat la tine și nici n-au observat cît ești de trist și singuratic".

Desperarea lui Manfred este de o esență nobilă. Nu vom înțelege adevăratul sens al izbucnirilor de durere și presimțirilor funebre din muzica lui Ceaikovski, decît punîndu-le în legătură cu acea serafică duioșie a melodiei ce joacă rolul de temă secundă în prima parte a simfoniei (și cu care ne vom reîntîlni în final). Face parte din familia temelor feminine ale lui Ceaikovski, fiind soră bună cu tema dragostei din *Francesca da Rimini* sau cu aceea din *Romeo și Julieta.* Unii deslușesc în ea o aluzie la figura Astarteei, ființă pe care cîndva Manfred o iubise. Etichetare desigur foarte discutabilă și convențională. Este tema Astarteei, în măsura în care ideea fixă din *Fantastica* lui Berlioz putea fi considerată tema iubitei insensibile (adică domnișoara Harriet Smithson). Muzica fiind o artă a esențelor pure și ideale, a infinitului și nedeterminatului, se cuvine s-o tălmăcim sub semnul celor mai generale, și de dorit transcendentale, categorii. Duioșia serafică a acestei teme, neasociabilă cu vreo imagine particulară, este pentru mine expresia a ceea ce Goethe numea „eternul feminin", iar Wagner „elementul feminin din om": adică pornirile de generozitate și afecțiune ale inimii, avîntările spre ideal, pe scurt, tot ce se opune durității și egoismului, înălțînd ființa noastră spre tării. Spre acest sens nepămîntean ne îndeamnă de altfel însuși Byron, căci numele de Astarteea pe care-l dă iubitei defuncte a lui Manfred este simbolic: în mitologiile semitice ea denumește divinitatea care reprezintă cerul.

De ce este însă învăluită această temă în aburii tristeții? Pesemne pentru a sugera iremediabila pierdere a ceea ce ea reprezintă. Spre valorile simbolizate de ea, Manfred privește nu ca spre o țintă fascinantă, ci ca spre un trecut stins, ca spre o iluzie înmormîntată. Muzica lui Ceaikovski ne ajută astfel să ne explicăm de ce pe eroul byronian

Scanned with OKEN Scanner

îl urmăreşte atît de obsedant dorinţa de a uita. Căci pentru a obţine această uitare — pe care însă nimeni nu i-o va putea da — invocă el spiritele: o face să apară pe zîna Alpilor, iar pînă la urmă coboară şi în iad. Byron e foarte enigmatic în ceea ce ne spune despre crima a cărei amintire chinuia conştiinţa lui Manfred. Cea mai plauzibilă şi mai puţin exterioară presupunere este că victima fusese eroul însuşi. Manfred îşi ucisese (sau îşi văzuse ucisă) propria-i putere de a crede şi a iubi, ceea ce echivala cu moartea sufletului. Aici se afla sursa plictisului şi disperării. Cum să nu spună că „noi trăim urîndu-ne viaţa", un om făcut pentru a se dărui şi care îşi vede secate apele dragostei? Astfel înţelegînd lucrurile, tema duioşiei serafice începe a ne dezvălui şi un alt sentiment, mai adînc, mai esenţial. Atitudinea care-l salvează pe Manfred de la un banal decepţionism şi îi înconjoară chipul cu aureola nobleţii, este revolta împotriva acestui tragic destin. Nu se resemnează, nu se tînguie, ci se răzvrăteşte prometeic contra acelor necunoscute şi insondabile forţe care l-au condamnat să trăiască infernal: „Scrîşnesc din noapte-n zori, ca să blestem apoi din zori şi pînă-n noapte". Răzvrătire colorată de un superb orgoliu, de un sentiment absolut al demnităţii şi independenţei sale: nimănui nu i se va supune pentru a-şi uşura chinul, indiferent dacă cei care i-o pretind vin în numele cerului sau al iadului. Prin această revoltă a sa — pe care muzica lui Ceaikovski o hiperbolizează patetic — Manfred recîştigă pe alt plan umanitatea pierdută: imposibilitatea de a iubi şi crede, această maladie karamazoviană, este compensată prin izbucnirea de lavă fierbinte din subteranele îndurerate ale sufletului său de titan şi martir. Prin această erupţie a revoltei, el ne redevine apropiat căci, chiar dacă afectivitatea sa nu mai poate vibra, dorul său disperat după iubire e suficient ca să ne inspire pentru el o fraternă compasiune. O compasiune admirativă însă, căci, rămînînd drept ca un brad în dorinţa sa de libertate personală, imun la ispite şi ameninţări, Manfred se monumentalizează ca splendid model al demnităţii umane. Cum vom vedea îndată, aceste calităţi l-au făcut pe Ceaikovski să se considere îndreptăţit a adăuga poemului byronian o completare apoteotică.

La o primă vedere, imaginea mîngîietoare a idealului are în simfonia lui Ceaikovski o funcţie asemănătoare cu „ideea fixă" din *Simfonia fantastică*. Asemănarea e şi de data aceasta numai exterioară,

căci atitudinea spirituală a lui Ceaikovski e radical deosebită. Idealul rămîne ideal pentru Ceaikovski pînă la sfîrşit. El nu va schiţa nici un gest profanator faţă de el, nu va azvîrli cu noroiul sarcasmului în icoana venerată, cum face Berlioz în „Visul unei nopţi de sabat", unde desfigurează grotesc tema iubirii. Ceaikovski îşi încheie şi el simfonia — ceea ce poate prilejui încă o apropiere exterioară de Berlioz — cu tabloul unei orgii infernale (un fel de combinaţie între cheful briganzilor din *Harold*, dănţuirea vrăjitorească din *Fantastica* şi exultarea drăcească din *Damnaţiunea)*. Este cadrul în care Manfred îşi va da duhul. Cînd va apărea acea temă ideală, a duioşiei serafice, ea va suna la fel de elevat şi mîngîietor ca la început, aşa cum făcuse Liszt în *Simfonia „Faust"*, aducînd, integră şi pură, tema Margaretei în plină desfăşurare a batjocurii mefistofelice. Manfred se poate dezintegra sufleteşte — şi într-adevăr tema lui e supusă în această ultimă parte deformării şi dezagregării: avalanşa acordurilor feroce se năpusteşte asupra ei strivind-o; imaginea idealului îşi păstrează însă nealterate contururile, ca o permanenţă etern victorioasă a marilor valori ale spiritului. Ei bine, din această perspectivă a mîntuirii întru spirit va lumina Ceaikovski poemul dramatic byronian, marcînd în modul cel mai categoric opoziţia sa faţă de mentalitatea berlioziană. Am văzut, analizînd *Damnaţiunea lui Faust*, că Berlioz, pentru a impune cu orice preţ principiul demonic de care era călăuzit, nu se dădea în lături de la modificarea esenţială a ideii goetheene. Deşi înconjurat poate şi mai ameninţător de forţe demonice, Ceaikovski este totdeauna călăuzit de o irezistibilă aspiraţie spre înălţimile pe care le simboliza numele Astarteei. Fără a-şi permite să contrazică pe Byron, el va căuta în textul poetic acele aluzii sau sugestii care ar putea favoriza exprimarea luminoasei sale năzuinţe. Colaborarea sa cu Byron va consta aşadar într-o amplificare a ceea ce deja există în text. Byron ar fi putut spune că nu a intenţionat să inunde cu atîta soare deznodămîntul tragic al lui Manfred, dar n-ar fi negat că dorea totuşi lumina. Ca să ne dăm seama însă mai precis despre ce e vorba, să examinăm mai îndeaproape finalul simfoniei.

Manfred coboară aşadar în infern, cu speranţa că cei de acolo i-ar putea da uitarea mult dorită. De inspiraţie berlioziană prin aşezarea ei ca final, orgia finală este la Ceaikovski mai spectaculoasă, are în ea ceva sardanapalic. Apariţia temei lui Manfred e de un straniu cu luciri

Scanned with OKEN Scanner

fantomatice: tăcere lugubră, priviri fixe, mers de halucinat. În scena byroniană a descinderii în infern există un amănunt care, încurajînd înclinarea lui Ceaikovski spre o rezolvare nedemonică a conflictului tragic, i-a sugerat ideea unei transfigurări cvasi-religioase. Cînd unul dintre duhurile răului care îl înconjoară, îi cere să se închine lui Arimanes, stăpînul lor, Manfred răspunde cu dîrzenie: „Zi-i lui să se închine în fața celui mai presus de el, Atotputernicul, Creatorul, de care nu-i făcut spre a fi slăvit, și atunci îngenunchea-vom împreună". Cu alte cuvinte Manfred ar fi dispus, în anumite condiții, să se plece evlavios în fața cerului. Pe de altă parte, însă, între el și cei din infern nu exista un antagonism, o incompatibilitate, de vreme ce sufletul său cunoscuse pîrjolul deznădejdii; un alt duh îi va lua de altfel chiar apărarea în fața lui Arimanes: „Chinul lui — spune acesta — e veșnic, ca și al nostru". Dar Faust se vînduse și el diavolului, fără ca prin aceasta Goethe să se vadă împiedicat a-l răscumpăra și a-l mîntui. Asemenea lui Faust, Manfred purta și el suficiente năzuințe nobile spre a se face vrednic de mîntuire, cu tot păcatul lui. Esențial era nu că în el sălășluia demonul, ci că detesta acest demon și se refuza voluptăților oferite de el, ceea ce însemna că se detesta și se refuza pe sine însuși. Asta implica însă iminența sfîrșitului. În ultimele sale clipe Manfred refuză pocăința în fața Bisericii, reprezentată de abate (care apare aici precum statuia comandorului lui Don Juan), dar totodată alungă pe diavolii care veniseră să-i ia sufletul: „În lături, netrebnici demoni! Moartea mi-o primesc, dar nu din mîna voastră!". Byron încheia poemul cu prăbușirea grandioasă a eroului, ca un brad tăiat. Ceaikovski consideră că Manfred era demn să aibă destinul sufletului faustian — acela de a fi dus în cer. Pe poemul tragic al lui Byron el va așeza așadar cununa mîntuirii. Imnul înălțător al orgii va glorifica sufletul izbăvit.

Harold și Manfred n-au murit decît în muzica lui Berlioz și Ceaikovski. În realitate ei sînt printre noi, doar veșmintele li s-au schimbat — sînt ale secolului nostru. Și numele: îi cheamă Tonio Kröger, Aschenbach, Leverkühn, Meursault, Roquentin, Leopold Bloom. Și ei sînt străini și rătăcitori în această lume, nici ei nu-și pot găsi un rost, aleargă la rîndul lor între fierbințeala desperării și insensibilitatea de gheață, suferind — paradoxal — tocmai din cauza acestei insensibilități. De un secol însă, de cînd tot rătăcesc, plictisul și nefericirea lor au căpătat

Scanned with OKEN Scanner

proporţii şi mai devastatoare. Melodiile berlioziene şi ceaikovskiene s-ar dovedi de aceea neîndestulătoare pentru a le exprima zbuciumul: muzica a trebuit să devină ea însăşi un coşmar, adică să înceteze a fi muzică şi să se transforme în antipodul ei, pentru a putea sugera ceva din coşmarul existenţei lor. Şi nu ştiu dacă un Ceaikovski al zilelor noastre, oricît de îngăduitor şi generos ar fi el, le-ar mai putea salva sufletul...

11. Simfonia „Dante" de Liszt sau destinele istorice ale muzicii, în lumina „Divinei Comedii"

A trebuit să treacă cinci secole şi jumătate de la apariţia *Divinei Comedii* pentru ca această fundamentală creaţie a geniului uman să devină obiect al preocupărilor componistice. Fenomenul poate părea şi mai curios dacă ne gîndim că, încă din vremurile timpurii ale Renaşterii, capodopera lui Dante se înrădăcinase în conştiinţa societăţii. Cel familiarizat cu situaţia muzicii din epoca medieval-renascentistă, îşi dă repede seama de ce nici compozitorii contemporani lui Dante şi nici multe generaţii care le-au urmat, nu puteau îndrăzni să facă apel la imaginile *Divinei Comedii* deşi, indiscutabil, ştiau bine şi admirau această operă. În jur de 1300, şi încă multă vreme după aceea, etosul de bază al muzicii occidentale consta în preamărirea evlavioasă, de o senină gravitate, a Divinităţii. Formele laice ale muzicii nu erau prea departe de acest etos: dragostea de viaţă exprimată în ele apărea ca un sentiment suav, luminos şi spiritualizat. Ni s-ar putea spune că, prin această atmosferă a ei, muzica se potrivea de minune sublimelor privelişti cereşti descrise de Dante în cea de a treia parte a trilogiei sale. Şi într-un anumit sens, aşa este. Dar Paradisul există în *Divina Comedie* nu ca lume de sine stătătoare, ci ca o culminaţie, al cărei sens poate fi înţeles doar prin prisma trudnicei ascensiuni pe muntele purgatoriului, după înfricoşătoarea coborîre spre străfundurile infernului. Infern, Purgatoriu, Paradis — aceste noţiuni trăiesc pentru noi astăzi nu cu accepţia pe care le-o conferea mentalitatea evului mediu, ci ca simboluri sugerînd etapele dramaticei traiectorii pe care o parcurge existenţa umană însetată după autodesăvîrşire: din vîrtejul patimilor

Scanned with OKEN Scanner

care tulbură şi degradează sufletul, ne smulgem atunci cînd ne cuprind căinţele purificatoare, graţie cărora putem accede în imperiul nepătimirii şi seninătăţii, de unde adevărul, binele şi frumosul îşi trimit razele lor dătătoare de viaţă pentru spirit. Este adevărat că primele afirmări muzicale ale conştiinţei europene acreditau ideea caracterului paradisiac al acestei arte, dar compozitorii au intuit întotdeauna că o evocare a paradisului dantesc nu avea sens decît printr-o confruntare a acestuia cu lumea de teroare şi chinuri, cu suferinţele, remuşcările şi aspiraţiile îndurerate ale omului, pe care însă muzica acelor vremuri nu avea prin ce mijloace să le sugereze. Pînă spre 1700, cred eu, nimănui nu-i trecea prin minte că o artă atît de spiritualizată ca muzica, ar fi putut pretinde să facă investigaţii în zonele infernale ale existenţei: specificul îi impunea anumite limite, dar erau limite cu care se putea mîndri căci, prin ele, se menţinea la cea mai înaltă altitudine posibilă, în sferele supremelor armonii şi luminii veşnice.

Se dovedea însă, spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea, că destinul muzicii nu era de a sta la infinit într-un paradis, unde să contemple netulburată esenţele pure. Probabil pentru a fi păcătuit şi ea prin gustarea din fructul cunoaşterii, muzica se văzu alungată din neprihănita şi fericita lume unde trăise cîteva secole. Mai ales creaţia mozartiană ilustrează această tragică întorsătură luată de evoluţia muzicii: multă vreme cîntăreţ al seraficului imaculat, Mozart ne apare în operele din urmă mistuit de o tristeţe foarte pămînteană, pe care o transfigurează, făcînd-o însă şi mai dureroasă, amintirea paradisului pierdut. Oarecum împăcat cu noua condiţie a muzicii, Beethoven, dîndu-şi seama că drum înapoi nu există, porneşte înfrigurat spre explorarea unor subterane pe care predecesorii săi le considerau, dacă nu inexistente, cel puţin interzise pentru muzician: şi astfel ameninţarea, violenţa, neliniştea, suferinţa, atîta vreme ţinute deoparte de împărăţia eterică a muzicii, pătrund în ea alarmant. Ca şi cînd ar fi mînat de un demon lăuntric, Beethoven înaintează în explorarea sa ca posedat, atras parcă şi mai fascinant de chemările din adîncuri ale lui Lucifer, decît de acelea, din ce în ce mai palide, ale amintirilor paradisiace. Cu romanticii ne aflăm într-un stadiu considerabil evoluat al acestei funeste înaintări: compozitorul nu numai că găsea curajul să se apropie de ideea demonismului, dar izbutea să privească infernul chiar dinlăuntrul său, căci

Scanned with OKEN Scanner

descoperea elemente demonice în propria-i conştiinţă; Romanticul nu mai priveşte viaţa senin, surîzător sau înduioşat; în ochii săi se pot întrezări straniі şi sumbre luciri, iar faţa îi este satanic crispată. O senzaţională amplificare a mijloacelor armonice şi instrumentale, determinată tocmai de intensificarea acestui sentiment obscur, misterios şi agresiv, îi dădea posibilitatea să exprime acea lume pe care renascentiştii şi clasicii o considerau incompatibilă cu specificul muzicii şi pentru totdeauna refuzată acesteia. Graţie cuceririlor simfonismului, muzica se vedea, în sfîrşit, în posesia acelei palete coloristice care i-ar fi îngăduit tălmăcirea sonoră a călătoriei danteşti, a cărei uluitoare policromie nici artele plastice nu o realizau decît mai tîrziu, începînd cu Michelangelo şi Leonardo, dar mai ales prin Delacroix. De-abia acum, spre jumătatea secolului al XIX-lea, cînd compozitorii dezlănţuiesc, din adîncurile unde zăceau întemniţate, stihiile infernale, şi mînuiesc un limbaj capabil de evocare pitorească, problema Dante este înscrisă pe ordinea de zi a muzicii.

Liszt — căci el s-a afirmat ca principal promotor al spiritului mefistofelic în romantism — nu s-a încumetat să experimenteze o traducere muzicală a *Divinei Comedii* decît după ce şi-a încercat puterile într-o lucrare de mai redusă amploare şi de mai mică răspundere. Scrisă în 1838, fantezia pianistică *După o lectură din Dante* ar vrea să exprime, fără precizări programatice, starea de spirit cu care compozitorul rămăsese trecînd în imaginaţie peste apele Aheronului şi pătrunzînd în cetatea eternelor suferinţe. Timid sondaj în înfricoşătoarele subterane, dacă-l comparăm cu acele cascade de groază, seisme cosmice, explozii atotdistrugătoare, prăbuşiri apocaliptice, pe care Liszt le perindă în faţa noastră în prima parte a *Simfoniei „Dante“*, scrisă după 18 ani, adică în 1856: spectaculozitate orchestrală uşor acuzabilă de grandilocvenţă şi teatralism, dar cea mai nimerită, desigur, pentru a evoca „trista vale ce adună în jalnica-i prăpastie un infinit ecou de vaiete ce de-a pururi tună“, acel „vîrtej drăcesc ce nu mai stă vreodată, ia morţi de-a valma-n furia lui cu sine, să-i zguduie-nvîrtindu-i şi să-i zbată“. Muzică în sens clasic, paradisiac al cuvîntului nu mai există în această imagine lisztiană a infernului (şi nici n-ar fi fost la locul ei), dar compozitorului nu-i trece deocamdată prin gînd s-o rupă total cu trecutul. Şi iată în plină cavalcadă demonică o surprinzătoare paran-

Scanned with OKEN Scanner

teză lirică şi profund muzicală care poate uşor induce în eroare pe ascultătorul neavizat: prin ce miracol a devenit infernul atît de îmbietor? Este celebra poveste a nefericitei iubiri dintre Paolo şi Francesca Da Rimini („Cîntul V") trimişi de Dante în infern (dar nu fără compasiune!) pentru adulter: episod intercalat de Liszt ca secţiune mijlocie în prima parte a simfoniei sale. Compozitorul îl introducea simţind probabil nevoia unui contrast: socotea, pesemne, că prelungirea efectelor antimuzicale (trosnituri, lovituri, pocnete, vaiete etc.) ar fi greu de suportat pentru auz, dar imaginea rezultată prin această alăturare avea un caracter oarecum hibrid şi era de natură să deruteze. Frumoasă în sine, digresiunea sentimentală a lui Liszt apare totuşi ca un corp străin în tabloul infernal. Cu toată neorganicitatea lui, procedeul lisztian s-a impus în acea vreme, căci el permitea o sinteză între tendinţa muzicii europene, aceea de a se transforma în antimuzică, şi nostalgia compozitorului după idealul clasic al muzicii. În fantezia sa simfonică *Francesca Da Rimini*, scrisă în 1876, Ceaikovski aproape că reproduce construcţia primei părţi din *Simfonia „Dante"*; trista şi melodioasa confesiune a eroinei este intercalată între două scene bîntuite de vifore cumplite, unde nu mai există melodii şi transparenţe, ci doar scurte motive contorsionate, nebuneşte purtate de ameţitorul vîrtej sonor. Doar compozitorul secolului al XX-lea, mai ales acela care şi-a înăbuşit orice scrupule sentimentale faţă de trecut, a avut curajul şi consecvenţa unei menţineri exclusive pe planul infernal, realizat cu mijloace care provin din sfera antimuzicii; este de altfel atmosfera dominantă a muzicii moderne, compozitorul ultimelor decenii manifestînd o obsedantă înclinare de a extinde asupra întregii muzici imaginea infernală a existenţei — ceea ce nu diminuează însă meritul lui Liszt ca înainte-mergător care, tocmai în această calitate a sa, trebuia să manifeste şovăielile inerente deschiderii de drum. O dovadă a acestui vizionarism sînt reminiscenţele lisztiene pe care le întîlnim în muzica nu puţinilor compozitori contemporani: paroxismul tragic din *Simfonia a XI-a* de Şostakovici (partea a II-a) este realizat cu vehemenţe sonore ce amintesc neechivoc încheierea primei părţi din *Simfonia „Dante"*, unde amplificarea supliciilor culminează cu accente de o ferocitate care nu poate fi decît aceea a unei decapitări.

Scanned with OKEN Scanner

Începînd idilic, partea a II-a a simfoniei creionează sonor suavul peisaj dantesc: „Culoarea dulce de safir ce toată senina zare-a cerului curat umplea văzduhul pînă-n prima roată, un farmec dulce-n ochi mi-a revărsat cînd fui ieşit la larg". Decor în care Liszt aduce trăiri atît de dragi şi specifice sensibilităţii romantice: reculegerea gravă în singurătate, solicitarea patetică a cugetului de întrebări contradictorii şi oscilările dureroase care o însoţesc, urcuşul chinuitor al conştiinţei avide de lumină. Este singura cale care duce spre izbăvirea de josnicie şi suferinţe, calea remuşcărilor purificatoare, purgatoriul, imaginat de Dante ca un munte, şi în acelaşi fel sugerat şi de Liszt prin progresiunile sonore impregnate de sentimentul efortului. Pentru ca această ascensiune, în treptată luminare, să se reverse pe neaşteptate într-un triumfal „Magnificat". Imagine finală a simfoniei, dar nu mişcare de sine stătătoare căci ţine tot de partea a II-a, strălucirea Paradisului apare doar pentru puţin timp: nu preumblarea prin cerurile divinului imperiu ne este descrisă aici, ci oprirea extaziată în faţa porţilor lui, străjuite de cete îngereşti. Re-umanizată şi din nou întoarsă spre frumuseţile clasice ale muzicii, expresia purgatoriului capătă o încununare apoteotică în care ne reîntîlnim cu splendorile transcendentale ale unui Bach sau Mozart, bineînţeles filtrate romantic şi purtînd marca retorismului lisztian. Scurtimea şi aspectul de anexă al acestui final sînt însă semnificative: mai puţin îl interesa paradisul pe Liszt, decît drumul spre el, poate nu atît din pricina marii tentaţii a demonismului, cît datorită caracterului cu totul incert al fericirii de dincolo de moarte. După cum infernul îl atrăgea nu ca antipod al unui paradis problematic, ci ca simbol al cruzimilor şi disperărilor care dau înfăţişare infernală existenţei pămîntene însăşi.

Că după Liszt sentimentul demonic şi haosul infernal au invadat muzica, s-a tot spus şi nu vrem s-o mai repetăm: e de altminteri o realitate la îndemîna oricărui meloman al cărui auz e zilnic torturat de sonorităţile cu care ne-a fericit supralicitarea disperată întru extravaganţă, a curentelor de la expresionism încoace. S-a relevat însă mai puţin că paralel cu acest proces, poate ca o replică, a avut loc şi o creştere a sentimentului paradisiac: cu cît infernul îşi afirma mai agresiv prezenţa, cu atît se intensifica nostalgia şi necesitatea purităţii cereşti. Imaginea tărîmurilor ideale în muzica modernă nu mai emană însă

Scanned with OKEN Scanner

evlavia gravă, cvasiascetică din creaţia vechilor maeştri: încărcat cu atributele terestre cele mai îmbietoare, paradisul viziunii moderne, dacă nu trezeşte pioşenie, încîntă în schimb prin pitoreasca sa policromie, prin feerica strălucire a peisajelor. Fauré în *Recviemul* său îl zugrăveşte în culori diafane, luate parcă din pînzele impresioniştilor, acest colorit impresionist accentuîndu-se şi iradiind frenezii senzuale în muzica lui Debussy, bunăoară în a treia din nocturnele sale simfonice. Mahler, în *Simfonia a VIII-a* şi-l va imagina misterios, solemn şi monumental.

Mai ales atunci cînd s-au simţit datori să evoce în muzica lor ororile cu adevărat infernale trăite de mult zbuciumatul nostru secol, compozitorii au întrezărit încurajator şi vizionar, dar poate şi utopic, imaginea paradisiacă a unei existenţe eliberate de groază şi scăldate în razele fraternităţii umane. Aşa s-a întîmplat cu Enescu, a cărui a treia simfonie, aduce ca final, după un sumbru şi ameninţător scherzo, armonii de o transcendentală elevaţie, în care Alfred Alessandrescu vedea „regiunile senine şi eterate de dincolo de marginile închipuirii, unde totul este pur şi imaterial". Cu o deschidere la fel de miraculoasă a cerurilor conclude Honegger în *Simfonia „Liturgică"*, născută din tragediile celui de al doilea război mondial: în momentul cînd teroarea atinge punctul paroxistic, în ultima parte a simfoniei, o mînă providenţială opreşte monstruoasa înaintare şi readuce liniştea în suflete. Au un dublu sens aceste elanuri spre frumuseţile ideale: ele exprimă nu numai năzuinţele după un viitor mai bun pentru omenire, dar şi speranţa într-o salvare sau reînviere a muzicii, al cărei splendid trup a fost sălbatic sfîrtecat de nenumăratele agresivităţi moderne. Aceasta este semnificaţia transparentelor şi diafanelor melodii ce aureolează la Enescu şi la Honegger sonorităţile brutale, stridente pe care ei forţamente trebuiau să le folosească pentru a exprima veridic marasmul contemporan.

Să fie însă absolut incompatibilă cu imaginea paradisului toată frenezia experimentală a muzicii moderne, impetuos pornită la dezagregarea materiei muzicale?

S-ar părea că incompatibilitatea nu e chiar atît de fatală şi generală. Apar, spre marea surprindere a celor sceptici, fenomene ca cel pe care-l reprezintă Edgar Varèse: promotor al experienţelor electronice, prin care a intensificat atmosfera de coşmar şi junglă a muzicii

Scanned with OKEN Scanner

sale, el a dovedit că noul limbaj este capabil să contureze nu numai imagini îngrozitoare, dar şi elanuri semeţe spre tăriile cereşti. Poemul electronic ne transportă spre cea de a treia lume dantescă cu mijloacele senzaţionale ale tehnicii de azi şi mîine, ceea ce nu diminuează cu nimic frumuseţea şi poezia spaţiilor astrale descrise de Varèse: o reprezentare modernă şi ştiinţifică, dar nu mai puţin exaltată, a ideii de paradis. Am putea chiar spune că de-abia acum, în urma atîtor investigaţii sonore, dispune muzica de mijloacele prin care să sugereze lumea de dincolo de pămînt cu o plasticitate şi forţă demne de scînteietoarele imagini danteşti. Nu mai există în creaţiile de felul celei a lui Varèse, nimic din evlavia mistică a strămoşilor, ceea ce desigur nu e tocmai în spiritul lui Dante; ni se oferă în schimb tablouri de o sugestivitate care valorifică, cu o strălucire de neconceput pentru compozitorii contemporani lui Dante, mirificele viziuni ale scriitorului. Şi cu toate acestea, deşi compozitorii moderni sînt tehniceşte infinit mai bine înarmaţi, peisajul paradisiac — sau astral, cosmic, interplanetar, cum vreţi să-i spuneţi — zugrăvit de ei, nu are elocvenţa imaginii transcendentale pe care, cu mijloace atît de simple şi sumare, o contura penelul lui Bach. Căci pentru cei vechi, asemenea viziuni îşi aveau rădăcina în elanurile inimii, nu în calculele intelectului ca la moderni, şi apoi marii maeştri de odinioară credeau cu fervoare şi ingenuitate în lumea de dincolo, pe cînd noi, spirite pozitive şi sceptice, nu mai putem vedea în aceasta decît o plăsmuire lipsită de suport real. Compozitorul modern ar putea, teoretic, să readucă sentimentul paradisiac în muzică şi, implicit, să-i restituie muzicii frumuseţea pierdută, dar îi lipseşte impulsul lăuntric ca s-o poată face. Nu pot totuşi să cred că muzicianul modern e condamnat a nu mai ieşi din lumea infernală unde a pătruns cîndva ca explorator curios pentru ca apoi să-i devină prizonier.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Prolegomene I 5
Prolegomene II *(Așa-zisul specific emoțional al muzicii și consecințele fetișizării lui)* 29

CARTEA ÎNTÎI

MUZICA — „REVELAȚIE MAI ÎNALTĂ DECÎT FILOSOFIA?“

Capitolul I

ACTUL COMPONISTIC CA FENOMEN DE GÎNDIRE

1. Aparențe ingenue 41
2. Știința construcției 43
3. Clarviziune 45
4. Lupta pentru luciditate 47
5. „Îndeletnicire metafizică tainică a sufletului care nu știe să filosofeze“ 49
6. Cuvîntul clarificator 57
7. Spre lărgirea conținutului intelectual al muzicii 61
8. Reconsiderare 63
9. Intenții nedeclarate, subtexte enigmatice 64
10. Muzică și concept 66
11. Reacții antiintelectualiste 69

Capitolul II

EXPRESIVITATEA FILOSOFICĂ A MUZICII

1. Afectivism, descriptivism, formalism 74
2. Sentiment şi idee 75
3. Interioritate 78
4. Universalitate 81
5. Muzica, artă etică 85
6. „Cîtă luciditate, atîta dramă“ 94
7. Logica muzicală şi dialectica gîndirii 99

Capitolul III

STRĂVECHEA TRADIŢIE A REFLEXIVITĂŢII

1. Epoca fericită a reflexivităţii spontane 105
2. Viziunea mistico-matematică a muzicii 107
3. Epoca neliniştită a reflexivităţii conştiente de sine 109
4. Spre o metafizică a muzicii 112
5. Estetica muzicală sub semnul reflexivităţii 120
6. Creaţia compozitorului guvernată de idee 129
7. Poetizarea muzicii 136

CARTEA A DOUA

MUZICA ŞI MARILE ÎNTREBĂRI ALE OMULUI

Capitolul I

COMPOZITORUL ÎN FAŢA LUI „DE CE TRĂIM?“

1. Prin meditaţie spre forţă 151
2. Contemplaţia ca biruire a zbuciumului 158
3. Omenesc, prea omenesc, subomenesc 164
4. Viaţa ca luptă 170
5. Chemarea marii linişti 176
6. Singurătatea: binecuvîntare? blestem? 181
7. Speranţa — izvorul vitalităţii spirituale 187

Capitolul II

COMPOZITORUL ÎN FAŢA LUI „CE ESTE IUBIREA?“

1. Triumful sumbru al neiubirii 195
2. Iubire autentică şi iubire degradată 200

Scanned with OKEN Scanner

3. Treptele spre Graal 206
4. Puritate, suferinţă, compasiune 211
5. Tristan şi Parsifal: cei doi poli 217
6. Coborîrea lui Eros în Iad 223
7. Marea jertfă 231
— Epilog: „Eu stau la uşă şi bat“ 239

Capitolul III

COMPOZITORUL ÎN FAŢA NATURII

1. „Un arbore mi-e mai drag decît un om...“.... 251
2. Armonia sferelor 255
3. Muzica peisajului 261
4. Mîngîietoarea, tămăduitoarea 266
5. Invizibilul care ni se adresează 270
6. Sufletul naturii 275
7. Spre regăsirea cosmicului..... 280

Capitolul IV

COMPOZITORUL ŞI EROII ETERNI AI SPIRITULUI

1. Mitul lui Orfeu şi sensul său..... 289
2. Monteverdi şi Gluck în faţa lui Orfeu 295
3. Mitul şi complexul oedipian 298
4. Enescu şi Stravinski în faţa lui Oedip 304
5. Sub semnul lui Faust: *Simfonia* lui Liszt sau „cele două suflete“ ale muzicii 316
6. Sub semnul lui Faust: *Damnaţiunea* lui Berlioz sau Goethe corectat 322
7. Sub semnul lui Faust: „*Simfonia celor o mie*“ sau utopia mîntuirii..... 328
8. Sub semnul lui Faust: *Simfonia fantastică* sau pactul cu diavolul..... 335
9. Suferinţele lui Mozart şi ale lui Don Juan.... 341
10. Harold şi Manfred printre noi 356
11. *Simfonia „Dante“* de Liszt sau destinele istorice ale muzicii, în lumina „Divinei Comedii“ 369

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ „GH. ASACHI“ IAŞI

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Editura muzicală recomandă cititorilor:

George Bălan

— Înnoirile muzicii — 10,50 lei
— Arta de a înțelege muzica — legat — 15 lei
— broșat — 13 lei

Pascal Bentoiu

— Imagine și sens
Eseu asupra fenomenului muzical — 11 lei

Constantin Brăiloiu

— Opere, vol. I — 36 lei
vol. II — 18 lei

Tudor Ciortea

— Cvartetele de Beethoven — 24 lei

Octavian Lazăr Cosma

— Oedip-ul enescian — 51 lei

Mihai Rădulescu

— Violonistica enesciană — 11,50 lei

Alfred Cortot

— Muzica franceză de pian — 19 lei

Claude Debussy
— Dl. Croche antidiletant — 8 lei

Edwin Fischer
— Sonatele pentru pian de Beethoven — 9 lei

E.T.A. Hoffmann
— Cavalerul Gluck şi alte scrieri fantastice — 8,25 lei

Thomas Mann
— Pătimirile şi măreţia maeştrilor
— legat — 11 lei
— broşat — 8,75 lei

Robert Schumann
— Din cronicile davidienilor — 12 lei

Bernard Shaw
— Despre muzică şi muzicieni — 14,50 lei

I. I. Sollertinski
— Despre muzică şi muzicieni — 14,50 lei

Igor Stravinski
— Poetica muzicală — 5,25 lei

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: **Titus Moisescu**
Tehnoredactor: **Beatrice Manoliu**

Tiraj: 2 420 exemplare
Bun de tipar 18.09.1973 Coli de tipar 24

Tiparul executat sub comanda nr. 1327 la
Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918"
Str. Grigore Alexandrescu nr. 93 — 97, București

Scanned with OKEN Scanner

Compozitorul poate detesta filosofia conceptuală, în schimb — şi fenomenul e cît se poate de curent — el are sentimentul că ceea ce scrie îi este şoptit sau poruncit de o forţă mai puternică decît el, de o necesitate inexorabilă a spiritului. „Crezi că mă gîndesc la o mizerabilă de vioară cînd spiritul îmi ordonă ce trebuie să scriu?“ — îi spunea Beethoven violonistului Schuppanzig. Enescu gîndea aproape identic: „Îndrumat de idee, o putere nevăzută îţi înşiruie imaginile, ţi le împleteşte, ţi le urzeşte“. Compozitorul îşi închipuie că nu face decît muzică, nu manifestă nici un fel de veleităţi de a rivaliza cu un Kant sau Hegel, şi iată că totuşi de sub pana sa ies adevărate revelaţii asupra omului şi a naturii, vieţii şi morţii, existenţei şi destinului — împrejurare care-l determina pe Schopenhauer să modifice cunoscuta definiţie leibniziană a muzicii din *musica est exercitium aritmeticae occultum nescientis de numerare animi*, în *musica est exercitium metaphysicae occultum nescientis de philosophare animi.*

Lei 24,50

Scanned with OKEN Scanner